النص الأدبى

فى التراث النقدى والبلاغى
حتى نهاية القرن الخامس الهجرى

دكتور إبراهيم صدقة



النص الأدبي

صدقة، إبراهيم.

النص الأدبى فى التراث النقدى والبلاغى حتى نهاية القرن الخامس الهجرى/ إبراهيم صدقة. ـ القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٠.

ص ؛ سم .

تدمك ٥ ٦٠٨ ٤٢٠ ٩٧٧ ٩٧٨

١ ـ الأدب العربى ـ تاريخ ونقد .

أ ـ العنوان .

رقم الإيداع بدار الكتب ٢٢٩٢٤/ ٢٠١٠

I. S. B. N 978 - 977 - 420 -608 - 5

ديوى٩ ,٨١٠



في التراث النقدي والبلاغي
حتى نهاية القرن الخامس الهجري

دكتور إبراهيم صدقة



٢٠١٠

• الاخـــراج الفنى

أميــرة محسن

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ ﴾

صَدَقَ اللهُ العَظِيم

النمل.. آية رقم ١٩

إهداء

إلى روحي والديَّ الزكيين الطاهرين، أدعو الله سبحانه وتعالى أن يسكنهما فسيح جناته وأن يتغمدهما برحمته الواسعة.

إلى أخويَّ :

السعيد والخير اللذين وفرا لي الظروف المناسبة لمواصلة تعلُّمي.

إلى ولديَّ : صالح والوليد.

إلى أم صالح التي أمدتني بخير ما عندها من عون مساعدة لي على إتمام عملي.

إليكم جميعا، أحبائي، أهدي هذا العمل المتواضع عربون وفاء وتقدير ومحبة.

مقدمة

أصبح مصطلح " النص" من المصطلحات النقدية الحديثة التى تمثل إشكالية كبيرة فى مؤلفات النقاد والباحثين المحدثين، وفى أطروحاتهم المختلفة. تمثلت هذه الإشكالية فى البحث عن حدوده، وأصنافه، وفى نوعية وحداته وفى طريقة تَشكُّلها. وقد أعلى النقاد من شأنه، وأصبح يشكل لديهم ميدانا خصبا فى ميدان الدراسة والتحليل والتأويل، بوصفه أفقا ينطوى على احتمالات عديدة. وقد ركزت الدراسة على جوانب عدة : منها ما يتعلق بعلاقة النص بمنتجه، ومنها ما يتعلق بالنص ووحداته، ومنها ما يتعلق بمتلقيه. لأن هذا الأخير أصبحت له بصماته الخاصة فى تحديد هوية النص ورصد معالمه، بناء على مادته اللغوية والإبداعية التى تثير أحاسيسه ومشاعره.

وقد تعددت القراءات وتنوعت، كل قراءة تحاول إضاءة جانب من جوانبه، محاولة حصره وتحديد هويته. إلا أنها ظلت مشدودة إلى جوانب ثلاثة: النص، وصانعه ومتلقيه. مع الاستعانة بوقائع خارج هذا المثلث. مثل الوقائع الاجتماعية والنفسية والتاريخية وغيرها. لأن النص الأدبى لا يمكن أن يكون بريئا من هذه المؤثرات.

ومن هنا، فإنه من الصعب بمكان أن يتوصل القارئ الواحد إلى حصر النص فى مفهوم واحد، أو يضعه تحت رؤية واحدة. كونه علامة. وهذه العلامة تتغير مدلولاتها من قارئ إلى آخر عبر فترات

متباعدة أو متقاربة. وقد تتغير لدى القارئ الواحد فى فترات مختلفة. لأن كل ما يفعله القارئ فى كل قراءة، هو وضع النص فى رؤية جديدة. وليس معنى هذا أن النص هو الذى تغير بل الذى تغير هو أفق القارئ ورؤيته له. وتبعا لتغير الرؤى وتباينها لدى القراء، تعددت القراءات وتباينت. كل قراءة تحاول أن تؤسس لنفسها رؤية خاصة بها تختلف بعض الاختلاف عن رؤية قراءة أخرى. وهكذا...

هذا الاختلاف فى الرؤى لا ينسحب على النقد الحديث فقط، بل له ما يناظره فى تراثنا النقدى والبلاغى. فالناظر فى هذا التراث، يجد نظرات متباينة حينا ومتداخلة طورا. ويجد بالمقابل نظرات متشابهة ومتداولة فى مؤلفات كثيرة. مما يصعب حصر النقد الأدبى عند العرب فى منهج واحد أو قراءة واحدة. بل وحتى الناقد الواحد لا يمكن وصفه بأنه صاحب منهج لغوى بحت أو بلاغى خالص.

بالإضافة إلى أن الدراسات والأبحاث التى تناولت التراث على كثرتها لم تتطرق إلى موضوع "النص" حسب علمنا.

ومن هنا جاء هذا الكتاب ليعالج إشكالية "النص الأدبى". وذلك من خلال التراث النقدى والبلاغى فى فترة زمنية تمتد حتى القرن الخامس الهجرى. لمعرفة نظرة النقاد والبلاغيين إلى النص الأدبى ومفهومهم له وتحديد الزاوية التى كانوا ينظرون منها إليه.

وقد آثرنا أن يكون العنوان "النص الأدبى فى التراث النقدى والبلاغى حتى نهاية القرن الخامس الهجرى". إذ إن هذه الفترة هى التى ازدهرت فيها الثقافة العربية، وبلغت فيها الدراسات الأدبية والبلاغية درجة كبيرة من التطور والازدهار.

وهدفنا هو إماطة اللثام عن الكيفية التى حدد القدماء بها النص الأدبى، وذلك بالإجابة عن ما هى حدوده وخصائصه ومميزاته. وما

هى شروط مبدعه ومتلقيه. وما هى وظائفه والسمات اللغوية التى يتكون منها هيكله العام ؟.

بالإضافة إلى ذلك، فإن الكتاب قائم على وصل التراث بالمعاصرة، مؤسَّس على أن يساير الدراسات الحديثة. كل ذلك رغبة ملحة فى فتح سبل جديدة تيسر للدارس تدبُّر النص وقضاياه والكيفية التى يتم بها ترابط مقاطعه ووحداته.

إن تراثنا، بعامة، له من المميزات ما يجعله يستجيب للثقافات الحديثة، على اختلاف مشاربها، وفى مسايرتها توسيعا لأفق الدارس والباحث فى الكيفية التى يتم بها التعامل مع النصوص الأدبية، والتدبر فى القضايا التى فاتت القدماء، أو ربما يكونون قد تغاضوا عنها. وهكذا يمكننا وصل الحلقات بعضها ببعض. فالتواصل لا يتم إلا بإزالة الغموض عن بعض القضايا، وترميم بعضها الآخر. وبذلك يحدث التفاعل الحقيقى بين الماضى والحاضر، ويتعالق التراث مع المعاصرة فى مستوييهما النظرى والإجرائى معا.

وانطلاقا من هذه الأهداف، حاولنا أن نتتبع التوجه الذى لاحظناه عند القدماء، بخصوص البحث عن الآليات الذهنية المعتمدة فى توليد النص الأدبى، أثناء التركيب وأثناء التفكيك. وهذا بالنسبة لصانع النص ولمتلقيه على حد سواء. ذلك أن اهتمامهم بالجانب الذهنى كان أكثر من اهتمامهم بالنص ذاته. وهذه هى القضية التى محورنا حولها اهتمامنا، حتى نبرز إسهامات النقاد والبلاغيين فى تحديد النص الأدبى : صناعة وتفهما وتحليلا وتوضيحا لمدى تعالق هذه الإسهامات بالدراسات الحديثة، نظريا وتقنيا. وحتى تكون صلتنا بالتراث متينة ينبغى أن نكون على درجة كبيرة من الوعى الثقافى به. ولا نستطيع ذلك إلا إذا قمنا بتمثله ومحاولة استنطاقه. لأن تمثُّله، بطرق شتى،

يعنى تمثُّل أصالتنا لمعرفة الموقع الذى نحتله من هذا المعطى الحضارى والثقافى الضخم الذى وصلنا إرثا كريما عن أعلام النقد والبلاغة القدماء. ومعرفته على الوجه اللائق به: دراسة وتحقيقا وانتقاء، وتهذيبا ومقارنة، يجعله جديرا بأن يتبوأ مكانته المحترمة بين الإنتاج الفكرى والأدبى على المستوى الإنسانى فى العصر الحديث.

وقد اقتضت طبيعة الدراسة، تقسيم الكتاب إلى ثلاثة أبواب، بحيث يحتوى كل باب على فصلين. تناولنا فى الباب الأول : أصول التفكير النقدى عند النقاد والبلاغيين، والمتكلمين والفلاسفة. باعتبار أن أصالة التفكير النقدى هى الأساس الذى ينبنى عليه نسيج النص الأدبى بشقيه : الموضوعى والفنى الجمالى. وأن اختلاف الأصول يؤدى حتما إلى اختلاف فى المفهوم وفى التصور. وأن أصول التفكير النقدى هى التى ينطلق منها النقاد على اختلاف بيئاتهم وتباينهم فى النظرة إلى النصوص والحكم عليها. ولهذا ارتأينا أن يكون الأساس الذى تنطلق منه دراستنا حتى يكون الموضوع مؤسساً.

وبمقتضى ما سبق، تناولنا فى الفصل الأول، أصول التفكير النقدى عند النقاد والبلاغيين. فى حين كان الفصل الثانى بعنوان : أصول التفكير النقدى عند المتكلمين والفلاسفة.

أما الباب الثانى، فقد تمحور حول دراسة مفهوم النص الأدبى فى أربعة مستويات : النقاد والبلاغيين والمتكلمين والفلاسفة. تناولنا فى الفصل الأول منه، مفهوم النص الأدبى فى بيئتى النقاد والبلاغيين. فى حين خُصص الفصل الثانى، لمفهوم النص الأدبى فى بيئتى المتكلمين والفلاسفة.

وأما الباب الثالث والأخير، فقد انصبت الدراسة فيه حول: قضايا الوحدات الصغرى الدالة والكيفية التى يتشكل بها النص الأدبى

والتصورات المختلفة التى كانت مثار نقاش فى بيئات النقاد والبلاغيين والمتكلمين والفلاسفة.

وتبعا للمنحى المنهجى السالف فى التقسيم فقد نهض الفصل الأول بتصور النقاد والبلاغيين للكيفية التى ينبغى أن تكون عليها وحدات النص والصفات التى يجب توفرها فيها والطريقة التى يتبعها صانع النص. أما الفصل الثانى، فقد حاولنا فيه الإلمام بتصور المتكلمين والفلاسفة لقضية تَشَكُّل النص الأدبى، وائتلاف عناصره وأجزائه، انطلاقا من القضايا التى كانت مثار جدال ونقاش، مثل : "التأويل" و"الإعجاز" و" اللفظ والمعنى". وغير ذلك من القضايا التى استقطبت، فى هذا الجانب بالتحديد مستوى المساهمة فى محاولة وضع شروط وقوانين لإنتاج النص الأدبى، وانسجام عناصره وائتلاف أجزائه. بالإضافة إلى بعض القضايا الكلامية والفلسفية الأخرى التى احتدم الجدال حولها بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

ولم نكتف فى البحث بعرض آراء هؤلاء وتصنيفها وتبويبها فقط، بل عمدنا أيضا إلى تحليلها ودراستها وموازنتها قصد تمحيصها وإظهار مراميها. حتى يكون لنا رأى فى الموضوع المدروس.

والذى ينبغى أن نشير إليه هنا، هو أن هذا التقسيم الذى حددناه لبنية الكتاب، ما هو فى الحقيقة سوى تقسيم تقريبى. الغرض منه تسهيل عملية البحث وتبسيطها حتى يتم الإلمام بها، أو على الأقل، الإلمام ببعضها. لأن جوانبها أوسع من أن يحاط بها فى دراسة واحدة.

وقد حاولنا جاهدين كذلك، إبرازًا لجانب التكامل والوحدة والانسجام، أن نعدل بين الفصول والأبواب، سواء من حيث المادة

العلميـة، أم من حـيث الربط بين أجـزاء البـحث. وذلـك بجـعل كل باب، وكل فصل، عبارة عن نتيجـة للفصل الذى سبـقه ومقـدمة للفـصل الذى يليه. حتى تتصهر الأجزاء بعضها ببعض. ولكن محـاولة البـاحث تبـقى نسبيـة، كون المادة العلمية هى الضابط الأسـاسى لتحقيق هذا الإجـراء المنهجى.

وقد اعتمدنا، فى إنجاز هذا الكتاب، على ما تركه لنا السلف الكريم من تراث فكرى ضـخم، فى هذا الموضـوع. إضـافة إلى مـا توفـر لنـا من المراجع الحديثة، التى تناولت النص الأدبى وحاولتْ تحديده.

ولكن التعـامل مع التـراث، ومـحـاولة إلقـاء الضوء عليه، ليس بالأمـر الهـين. فـهو يحـتـاج إلى وقت طويل وجـهـد كبـيـر وصبـر أكـبر، حـتى يستطيع الباحث توجيه المادة العلميـة الوجـهة التى تحتملها. فقد يكون الناقد أو البـلاغى يريد بعبارته معنى غير المعنى الذى انطبع فى ذهن البـاحث بعد التـحليل والتـأويل. ولهذا كـان لابد من الوقـوف طويلاً عند بعض الآراء التى تحتمل تـأويلات متـعددة، للتروى فى تمحيـصـهـا قبل تصنيفها بجانب ما يلائمها من آراء. وهـذه هى الصعوبة التى واجـهتنـا، والتى تطلبت منا وقتـا طويلا وجـهدا إضـافيـا. ولكن بشـىء من الصبـر والتحمل والروية والتـأمل. كنا نتغلب عليها شيئا فشيـئا، حـتى أنهينا البـحث بهذه الصورة، وبهـذه الكيفيـة. ونأمل أن يكون هـذا الكتـاب لبنة جـديدة تضـاف إلى اللبنـات السـابقـة والصـادقـة فى وصل التـراث بالمعـاصـرة وجعله مسـايرا لنهضـة أُمتنـا المبـاركة الميـمونة فى العـصـر الحديث.

﴿وَمَا تَوْفِيقِيَّ إلاّ باللَّه عَلَيه تَوكَّلْتُ وَإلَيْه أُنيبُ﴾ صدق الله العظيم.

الدكتور: إبراهيم صدقه

الباب الأول

أصول التفكير النقدى
فى بيئات النقاد والبلاغيين والمتكلمين والفلاسفة
ودورها فى تحديد النص الأدبى.

الفصل الأول : أصول التفكير النقدى فى بيئتى النقاد والبلاغيين.

الفصل الثانى : أصول التفكير النقدى فى بيئتى المتكلمين والفلاسفة.

الفصل الأول

أصول التفكير النقدى فى بيئتى النقاد والبلاغيين ودورها فى تحديد النص الأدبى.

١- توطئة.

٢- العوامل الداخلية والخارجية ودورها فى تحديد النص الأدبى.

٣- دور الصدق الفنى فى تحديد النص الأدبى.

١- توطئة :

تعد أصول التفكير النقدى عند النقاد والبلاغيين القدماء من الأسس الثابتة القوية التى بنوا عليها نظرتهم للنص الأدبى. ولذلك آثرنا أن تكون عنوانا للباب الأول، حتى يكون البحث مؤسساً.

بالإضافة إلى ذلك، فإنه لا يمكن أن نفهم تحديدهم للنص الأدبى ونظرتهم إليه من دون معرفة طرق تفكيرهم عند التحليل والتقويم والحكم على النص وعلى صاحبه. لأننا بمعرفة هذه الأصول، نستطيع تحديد الزاوية التى ينظرون منها إلى النص الأدبى، والكيفية التى كانوا يحددون بها نوعية خصائصه التركيبية.

ونقصد بأصول التفكير، تلك المرجعية الفكرية للناقد فى تعامله مع المادة الأدبية. فهذه المرجعية هى التى تحدد قواعده الإجرائية وأهدافه وتصوره لموضوع دراسته وخاصة تلك الآراء التى تتعلق بشروط صانع النص وقارئه.

إن تراثنا النقدى والبلاغى حافل ومتشعب، على الرغم من تحديد فترة التناول، والتى تمتد من ابن سلام (ت. ٢٣٢ هـ)، إلى عبد القاهر الجرجانى (ت. ٤٧١هـ). هذه الفسحة الزمنية هى التى جعلتنا نلتزم جانبا واحدا فقط، وهو جانب التصور للنص الأدبى وتبيُّن مميزاته، كما ينبغى أن يتحلى بها منشئُه ومتلقيه معا، إذْ لا يمكن أن نتطرق إلى المفهوم، قبل الوقوف على الصفات التى يجب أن يكون عليها كل من

الأديب والناقد. فهذه الأصول هى التى ينهض عليها مفهوم النص الأدبى.

وسنتحدث فى هذا الفصل عن كل من العوامل الداخلية والخارجية والصدق الفنى ودور كل ذلك فى تحديد النص.

٢- العوامل الداخلية والخارجية ودورها فى تحديد النص الأدبى:

نقصد بالعوامل الداخلية والخارجية، تلك القوى الخاصة بإبداع النص الأدبى، وبالشروط والمؤهلات التى وضعها النقاد والبلاغيون لكل من صانع النص ومتلقيه؛ أى تلك القوى النفسية والثقافية لدى كل من الأديب والناقد، وما يجب أن يتحليا به من ثقافة وخبرة تجعلانهما قادرين على الإبداع من جهة، وعلى التمييز بين النصوص وخصائص التركيب من جهة أخرى.

ويُعد محمد ابن سلام الجمحى (ت. ٢٣٢هـ) من النقاد الأوائل الذين تعرضوا لهذه الأصول وألحقوا الشعر بالصناعة والثقافة، ورأوا أن لكل صناعة وثقافة أهلها وقومها يعملون فى حقلها. إذ يقول :" وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم. والصناعات منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد ومنها ما يثقفه اللسان... وإن كثرة المدارسة لتعدى(*) على العلم به. فكذلك الشعر يعلمه أهل العلم به" (١).

فالناقد، فى رأى ابن سلام، لا يستطيع حذق صناعة العلم بالشعر إلا إذا تمرن على النصوص وفق طريقة تَشكّلها عند الشعراء.

(*) أعداه على الشىء، وأداه = قواه وأعانه عليه. قال يزيد بن خذاق :

وقدْ أضَاء لكَ الطّريق وَأنْهَجتْ * * * سُبلُ المَكارم والهُدَى يُعْدى.

أى أن إبصارك هدى الطريق، يقويك على الطريق ويعينك. ابن سلام الجمحى: طبقات فحول الشعراء تحقيق: محمود محمد شاكر، طبعة المدنى المؤسسة السعودية بمصر. (د.ت)، ص٧، (الهامش).

(١) ابن سلام الجمحى : طبقات فحول الشعراء، ص ص ٥ ، ٧ .

وهذه المهمة لا يضطلع بها الإنسان سواء أكان شاعرا أم ناقدا إلا "بكثرة المدارسة". فالصانع لا يتقن صناعته إلا إذا واصل تدريبه عليها. ومن هنا كان لكل صناعة قوم يدركون أبعادها وأسسها. وكذلك العلوم بمختلف أنواعها. فلا يستطيع الإنسان أن يسبر أغوار أى علم إلا إذا تخصص فيه. والناقد هنا، قارئ متخصص فى "ناعة الشعر". وهذا المبدأ، مبدأ التخصص، شيء أساسى حتى لاتُسند الصناعة إلى غير أهلها وغير الحاذقين لها. لأن مفهوم الصناعة هنا، يؤدى معنى المهارة والحذق والتمرس. فإذا كان الناقد مثقفا ومتمرسا، فإنه يصبح من أهل العلم بصناعة النص الأدبى. ومن ثم لا يَشْكُلُ عليه اختلافُ النصوص وتغايرها.

وانطلاقاً من مبدإ التخصص، راح ابن سلام الجمحى يفرق بين النص "المصنوع" والنص الأصيل، مبرزا مواضع التشابه والاختلاف بين النصوص، واضعا يده على الإضافات التى أضافها المنتحلون.

وقد قادته هذه النظرة إلى استخدام مصطلح آخر جعله أساسا فى تفضيله بين الجودة والرداءة. كما جعله كذلك مقياسا رتب على ضوئه الشعراء وجعلهم طبقات.

هذا المصطلح هو " الفُحولة ". يقول: "فاقتصرنا من الفحول المشهورين على أربعين شاعرا، فألفنا من تشابه شعره منهم إلى نظرائه، فوجدناهم عشر طبقات(*) أربعة رهط كل طبقة متكافئين متعادلين"(١).

(*) كان مصطلح " الطبقات " سائدا قبل أن يستخدمه النقاد لترتيب الشعراء. فقد ألفت بعض الكتب بهذا العنوان، ولكنها لم تصل إلينا. منها : " طبقات الشعراء " ليحيى بن المبارك اليزيدى (ت. ٢٠٢هـ). و "طبقات الفرسان" لأبى عبيدة معمر بن المثنى (ت. ٢٠٨هـ). ويشير مصطلح " الطبقات" إلى معنى التساوى والمحاذاة. كما يعنى الترتيب وفق التسلسل الزمنى. (انظر، توفيق الزيدى : مفهوم الأدبية فى التراث النقدى، سراس للنشر، تونس، ١٩٨٥، ص١٨).

(١) ابن سلام الجمحى: طبقات فحول الشعراء، ص٢٤ .

فقد تتفاوت النصوص فيما بينها، فى بعض الخصائص. وتلتقى فى بعضها الآخر. وقد يجيد الشاعر فى نصوص ولا يجيد فى أخرى. ومن هنا فإن "التشابه " الذى يريده ابن سلام يعنى التقارب بين النصوص فى منحى من مناحيها، واختلافها فى بعض المناحى الأخرى.

لكن ابن سلام استطاع أن يوزع أربعين شاعرا " فحلا " على عشر طبقات. وفى كل طبقة أربعة شعراء "متكافئين متعادلين ". وكأن نصوص شعراء كل طبقة ليست متشابهة فقط بل متساوية. لأن التكافؤ والتعادل يعنى التساوى. وهذا مبدأ من المبادئ النقدية الأصيلة التى دعا إليها ابن سلام وطبقها. فالعارف بالأساليب وبالشخصيات المنتجة لها، يستطيع التمييز بين " الموضوع " و"الأصيل"؛ أى بين المنحول وغير المنحول. فالشخص الذى ينتحل النصوص، مهما حاول أن يتقمص شخصية مبدع عاش فى ظروف مغايرة للظروف التى يحياها هو. فإن النص يكون مغايرا بعض المغايرة. ومن ثم فإن الحس المرهف الذى يتوفر عليه الناقد والعارف بالشعر، يُمكّنه من تبين الفوارق بين الأصيل وما نسخ على منواله. لأن المتخصص يرى فى النص الأدبى مالا يراه غير المتخصص. وأن الخبرة هى التى تجعل صاحبها قادرا على اكتشاف ما لم يكتشفه غير الخبير بالنص. وقد أكد ابن سلام على هذا المبدأ فى الحوار الذى دار بين خلف الأحمر(ت. ١٨٠)(*). أحد محاوريه، قائلا:" وقال قائل لخلف: إذا سمعتُ أنا بالشعر أسْتَحْسِنُهُ فما أُبَالى ما قلت أنت فيه وأ صحابك. قال : إذا أخذت

(**) وخلف بن حيان، أصله من فرغانة، لكنه حفظ كلام عرب الجاهلية وأشعارهم. وكان من أهل البصرة، وقد أخذ الأصمعى وسائر البصرة عنه. ومن رثاء أبى نواس له :

فكلما نشاء منه نغترف * * رواية لاتجتنى من الصحف.(انظر،ديوان أبى نواس، طبعة بيروت ١٩٨٦، ص٤٣٣ . وكذلك جورجى زيدان : تاريخ آداب اللغة العربية ، ج٢ ، ص٤١٢ .

درهما فاستحسنته، فقال لك الصَّرَّاف: إنه ردىء فهل ينفعك استحسانك إياه"(١).

هذه هى الصورة الحقيقية التى أراد ابن سلام أن يُلحقها بالناقد. وهى صورة "الخبير" عند المعاينة. لأنها هى التى تجعل الناقد يضطلع بوظيفة مُعاينة النصوص والتمييز بين غثها وسمينها. " وقد برزت مع الجمحى بوادر الاهتمام بجوانب من النص والعناية لأول مرة بوظيفة الناقد، فكان ذلك من أهم مؤشرات مستوى التأصيل"(٢).

ولكى يقوم الناقد بهذه الوظيفة. لابد له من شروط، مثل: الخبرة والدربة والثقافة، وممارسة النصوص الأدبية. وهذه هى التى أكد عليها ابن قتيبة (ت. ٢٧٦هـ). إذ يقول : "وكل علم محتاج إلى السماع، وأحوجه إلى ذلك علم الدين، ثم الشعر لما فيه من الألفاظ الغريبة واللغات المختلفة والكلام الوحشى"(٣).

إن تأكيد ابن قتيبة على السماع والمدارسة والمفاضلة بين الكلام يوحى لنا بأن الشعر عنده علم كبقية بعض العلوم الأخرى التى تحتاج إلى رواية وسماع ومدارسة وثقافة، حتى وإن لم يستخدم كلمة "علم" قبل كلمة "الشعر"، كما فعل بكلمة "الدين". لأن كلمة "كل" المستخدمة فى بداية كلامه "لفظة يراد بها الشمول وإفادة العموم واستغراق أفراد الاسم المفرد النكرة "(٤). كما يوحى كلامه كذلك بأن عمل الناقد ليس

---

(١) ابن سلام الجمحى : طبقات فحول الشعراء، ص٧ .

(٢) توفيق الزيدى : مفهوم الأدبية فى التراث النقدى، ص٢٧ .

(٣) ابن قتيبة : الشعر والشعراء، تقديم ومراجعة، الشيخ حسن تميم، والشيخ محمد عبد المنعم العريان، دار إحياء العلوم، بيروت، ط٣، ١٩٨٧، ص٦ .

(٤) على توفيق الحمد وآخر : المعجم الوافى فى النحو العربى، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٤،ص٢٤٧ .

من السهولة بمكان ولا هو فى مقدور أى كان وإنما هو عمل شاق لايستطيع النهوض به إلا ذوو العلم والمعرفة. فهؤلاء هم الذين توكل إليهم مهمة تمييز النصوص، وتبيان المتكلف منها من غيره. لأن "المتكلف من الشعر، وإن كان جيدا محكما فليس به خفاء على ذوى العلم لتبينهم فيه ما نزل بصاحبه من طول التفكر وشدة العناء ورشح الجبين وكثرة الضرورات وحذف ما بالمعنى حاجة إليه وزيادة ما بالمعانى غنى عنه"(١).

هذه السمات والخصائص النفسية والفنية لدى الأديب، ينبغى أن تتراءى للناقد فى تأمله للنص الأدبى. وكأن النص مرآة تعكس صورة صاحبه وحالته أثناء عملية الإبداع والتحويرات المختلفة، التى يقوم بها قبل نشر النص وإذاعته بين الناس. وقد يبوح النص بهذه السمات إلى بعض النقاد، ولا يبوح بها إلى آخرين. ولذلك اشترط النقاد شروطا خاصة تمكنهم من استجلاء الغوامض، واكتناه الحقائق المبثوثة فى ثنايا النص.

وقد استطاع النقاد،عن طريق هذا "السماع "، وباعتبارهم من "ذوى العلم "، أن يفرقوا بين الأدباء المتكلفين والمطبوعين، وأن يبينوا دواعى النصوص الجيدة والأوقات التى يختارها الأديب الناجح، معتمدين فى ذلك على خبرتهم وثقافتهم فى ميدان تحليل النصوص، وقدرة كل شاعر فى غرض معين. "فمن الشعراء المُتَكَلِّفُ والمَطبُوعُ. فالمتكلِّف هو الذى قوَّمَ شعره بالثقاف، ونقّحه بطول التفتيش وأعاد فيه النظر كزُهير والحُطيئة. وكان الأصمعى يقول، زهير والحطيئة وأشباههما من

---

(١) ابن قتيبة : الشعر والشعراء، ص ص٣٩، ٤٠ .

الشعراء عبيد الشعر. لأنهم نقحوه ولم يذْهَبُوا فيه مذهبَ المطبوعين"[1].

وهذا يعنى أن البعد النقدى تحدده ثقافة الناقد وليس شىء آخر سواها. وأن إحكام الصنعة لا تتأتى لصاحبها إلا عن طريق "الممارسة " و" المران ". وأن النص الأدبى هو الذى يتخذه الناقد أساسا فى تصنيف الشعراء إلى "متكلّفين" و "مطبوعين". و"المطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقتدر على القوافى، وأراك فى صدر بيته عجُزَهُ، وفى فتحته قافيتَه، وتبينتَ على شعره رونقَ الطبع ووشى الغريزة، وإذا امتُحن لم يتلعثم ولم يتزحّر "[2].

وواضح، أن المقياس الذى اتخذ منه ابن قتيبة أُسّا لمعرفة المطبوع من غيره من الشعراء هو مقياس مشترك بين الناقد والشاعر. فالذى يتبين على شعر الشاعر"رونق الطبع ووشى الغريزة "هو الناقد الماهر المتمرس. والذى" إذا امتُحن لم يتلعثم ولم يتزحَّر"، هو ذلك الشاعر الذى تجاوز مرحلة النشأة إلى مرحلة النضج والتحكم فى صناعة الشعر. فالقيمة الأدبية تتحدد مراتبها فى النص الأدبى من خلال درجات " الطبع ". كما تتحدد كذلك من المسافة الفنية التى تفصل بين "المطبوع " و"المتكلف ". ومن هنا يصبح " الطبع " ذا مدلول خاص يشير فى عموميته إلى تلك " السجية " التى يكون عليها الأديب أثناء الكتابة، والتى تتجلى للناقد عند قراءته للنص الأدبى، وملاحظته للكيفية التى تمَّ بها توظيف الألفاظ وإنزالها فى مكانها الخاص بها إنزالا عفويا يشى بها عقل الناقد وثقافته وتمرسه.

---

(١) ابن قتيبة : الشعر والشعراء، ص٣٣ .

(٢) ابن قتيبة : الشعر والشعراء، ص٤١ .

وعن طريق هذا المصطلح "الطبع". راح النقاد يصفون الشعراء بصفات لا متناهية. كتلك التى نجدها لدى ابن المعتز(ت. ٢٩٦هـ) فى تفريقه بين " المطبوع " وغير المطبوع. فالمطبوع شاعر"فصيح" " مُفَوَّهٌ "، "غزيرٌ "، " لَسِنٌ"، "فَحلٌ". " يَضع لسانه حيث يشاء "، و "يلعب بالشّعر لعبا" "صاحبُ بديهَة"، " قادرٌ على الكلاَم ".

وهذه الصفات كلها، تعنى القدرة على حبك الكلام وتركيبه تركيبا وشيجا ومنسجما فى كل عناصره.وقد كان بشار بن برد (ت ـ١٦٧,هـ) يفوق شعراء زمانه. "وكان مطبوعا جداً لا يتكلف، وهو أستاذ المحدثين وسيدهم، ومَنّ لايُقَدّم عليه، ولا يجارَى فى ميدانه"(١).

إن قيمة النص الأدبى تعود فى أصلها إلى هذه "الجبلة" التى فُطر عليها الإنسان الأديب. إنها هى الأصل ثم تأتى المعارف الأخرى لتتم البناء المتماسك. ولذلك جعل مصطلح " الطبع " أُسا لتمايز النصوص من حيث القيمة الفنية "فالشاعر المطبوع عندهم هو الشاعر الذى تأتيه المعانى سهوا ورهوا، وتنثال عليه الألفاظ انثيالاً وهو الشاعر الذى لا يعقد شعره بالفكر، أو يتكلف حدود المنطق... وذلك فى مقابل الشاعر " الصانع " أو " المتكلف ". وتقع الصفة الأولى على الشاعر الذى يقوّم شعره بالثقافة، وينقحه بطول التفتيش ويعيد فيه النظر بعد النظر. فى حين تقع الصفة الثانية على الشاعر الذى يمزج شعره بالفكر، ويخلطه بالثقافة الجديدة "(٢). وهذا يعنى أن النقاد القدماء كانوا يفضلون " الطبع " على " الصنعة" ويقصدون به النسج على منوال القدماء، من الشعراء الذين ذاعت أسماؤهم وأصبحت مصدر حديث

---

(١) عبد الله بن المعتز:طبقات الشعراء، تحقيق:عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف بمصر، (د.ت)، (د،ط)، ص٢٤ .

(٢) جابر عصفور: قراءة محدثة فى ناقد قديم (ابن المعتز)، مجلة فصول (تراثنا النقدى ج١)، مج٦، ع١، ١٩٨٥، ص١١١ .

النقاد فى الأقاليم المختلفة. فالذى تكون لديه القدرة والاستطاعة على محاكاة الذين سبقوه، يُصنف من ضمن "المطبوعين" تارة وضمن " الفحول" طورا. وكأن الشاعر فى هذه الحال ليس له دخل فى هذه الصفة صفة الطبع وليس له اختيار. كون "الطبع " صفة غريزية فطرية، لا توجد لدى كل الناس.

ويرى جابر عصفور أن مصطلح "الطبع" "يتضمن معناه (فى علاقاته السياقية التى تتناص بها كتابات ابن المعتز) ما يشير إلى القضاء المقضى أو "الجبر" من ناحية ؛ وما يشير إلى النسخ أو المحاكاة المتكررة التى تلازم "التقليد" من ناحية ثانية ؛ إذ يشير المصطلح اسما إلى ما ركب فى الإنسان من خصال لا تفارقه. بغير اختيار منه أو إرادة "[1]؛ أى أن ملكة " الطبع" ينميها صاحبها بالموروث الشعرى، حفظا وسماعا وتَمثُّلا، فإذا هو يحذو فى بعض نصوصه الشعراء الأوائل الذين انطبعت طرائقهم فى ذاكرته لحفاوته بها، فأصبحت تمثل تناصا ومرجعا له. ومن ثم تقارب النصوص، ويلحق المتأخر منهم بالسابق، اعتمادا على التناص والمرجعية التى يلاحظها الناقد فى نصوص هذا الأخير، وما تنطوى عليه من تشابه ومشاكلة. ولهذا نجد ابن المعتز، يلحق شعراء كل من بشار وأبى العتاهية والسيد الحميرى وأبى عيينة بالبحترى.

أما الشاعر أبو يعقوب الخُريْمى، فيقول عنه: " كان الخُريْمِى شاعرا مفلقا مطبوعا مقتدرًا على الشعر، وكان يمدح الخلفاء والوزراء والأشراف فيعطى الكثير وله فى الغزل مُلح كثيرة، ومحاسن جمة "[2].

---

(١) جابر عصفور : قراءة محدثة فى ناقد قديم (ابن المعتز)، مجلة فصول (تراثنا النقدى، ج١)، مج٦، ع١، ١٩٨٥، ص١١٠ .

(٢) عبد الله بن المعتز : طبقات الشعراء، ص٢٩٣ .

هذه الصفات هى التى تجمع هؤلاء الشعراء، وتجعلهم متساوين. ومن ثم يحتلون مرتبة واحدة، ويصبح الواحد منهم مُجاورًا للآخر ومقترنا به. وفى هذا ما يشى بأن مصطلح "الطبع " معيار أدبى يرتب النقاد على ضوئه الشعراء فى مراتب معينة، وينزلونهم المنزلة التى يرونها مناسبة لهم. وقد لاحظ ابن المعتز غيابها فى شعر كل من أبى تمام، وصالح بن عبد القدوس، ومسلم بن الوليد. ورد هذا إلى "عقبى الإفراط وثمرة الإسراف"(١). فى استخدامهم للمحسنات البديعية ومبالغاتهم فيها وفى مخالفاتهم للسلف من الشعراء، ووسعوا من دائرة البديع والتف حول هذه الدائرة عدد غير قليل من الشعراء يرتبهم ابن المعتز بقوله :" كان مسلم بن الوليد صريعُ الغوانى، مدَّاحا محسنا مُجيدا مُفلقا، وهو أول من وسع البديع، لأن بشار بن برد أول من جاء به. ثم جاء مسلم فحشا به شعره، ثم جاء أبو تمام فأفرط فيه وتجاوز المقدار"(٢).

ومن هنا يُصبح مصطلح " الطبع" صنوًا للمحاكاة و" الاحتذاء ". فقد استخدم الشعراء الأقدمون البديع، ولكنهم لم يستخدموه بالقدر الذى استخدمه هؤلاء المحدثون "وإنما كان يقول الشاعر من هذا الفن البيت، والبيتين فى القصيدة، وربما قرئت من شعر أحدهم قصائد من غير أن يجد فيها بيت بديع. وكان يستحسن ذلك منهم إذا أتى نادرا ويزداد حظوة بين الكلام المرسل(٣) " .

وكأنَّ ابن المعتز، هنا، يقارن بين طريقة القدماء وطريقة المحدثين فى نظم النصوص. ويفاضل بينهما، بناءً على الجديد الذى ظهر فى

---

(١) عبد الله بن المعز:كتاب البد يع، نشر وتعليق، إغناط يوس كراتشقوفسك ى، دار المسيرة، ب يروت، ط٣، ١٩٨٢، ص١ .

(٢) عبد الله بن المعتز: كتاب البد يع، ص١ .

(٣) عبد الله بن المعتز: طبقات الشعراء، ٢٩٣.

أشعار المحدثين، وإسرافهم فيه إسرافا جعل نصوصهم الأدبية مغايرة لنصوص أسلافهم. وهذا ما يومئ إلى أن "الطبع" فى شقه الثانى، عند ابن المعتز، يعنى التأليف وفق قوالب الأقدمين ومجاراتهم فى أفكارهم ومعانيهم، ولا يخالفونهم إلا فيما ندر منها. كما يعنى كذلك، القدرة على الكلام. ويتضح هذا فى حكمه على الشاعر العتاهية والاعتراف له بالشاعرية، إذ يقول: " كان العتاهية بن أبى العتاهية شاعرا مطبوعا قادرا على الكلام "(١). فالشاعر ينبغى أن يسجل كل ما يورده له طبعه، ويجود به عليه . ومن هنا كانت "الدلالة التى يتضمنها مصطلح "الطبع" نقطة تقاطع تلتقى عندها مجالات الاعتقاد والنقد الأدبى فى السياقات المتناصة لكتابات ابن المعتز، وذلك على نحو تغدو معه الدلالة الأدبية لمصطلح الطبع موازية لدلالته الاعتقادية، بالمعنى الذى يوازى معه التقابل بين "أصحاب الاستطاعة " من أهل العقل و"أصحاب الطبائع "من أهل النقل"(٢).

وبهذا يعلو ابن المعتز بمصطلح "الطبع" على مصطلحى "الصنعة" و"التكلف". جاعلا منه الأساس الحقيقى الذى يتخذه القارئ (الناقد) معيارا فى المفاضلة بين "شاعرية " النصوص.

هذه الخاصية خاصية الطبع هى التى أكد عليها ابن طباطبا (ت. ٣٢٢هـ) وجعلها فيصلا فى إبداع النص الأدبى، وأساسا يتقدم على بقية الأسس الأخرى. والشىء الجديد عنده هو وصل هذه الخاصية بخاصية "الذوق". وجعلهما طبيعتين فى النفس المبدعة. ثم تأتى المقومات الأخرى، مثل الثقافة وغيرها كوسائل مساعدة لها. وفى هذا المعنى يقول : "فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم

---

(١) عبد الله بن المعتز : طبقات الشعراء، ص٢٩٣ .
(٢) جابر عصفور : قراءة محدثة فى ناقد قد يم (ابن المعتز) مجلة فصول، ص١١٠ .

الشعر بالعروض التى هى ميزانه. ومن اضطراب(*) عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذى لاتكلف معه"(1).

فقد يكون الإنسان عارفا بعلم العروض متقنا له ولكنه لا يكون كافيا فى تحبير نص أدبى. لأن هذا الأخير يحتاج إلى مران وممارسة وتثقيف بعد الموهبة، التى هى "الطبع". فعلى صانع النص أن يُتقن أدواتِه التعبيرية " قبل مراسه وتكلف نظمه. فمن تعصت عليه أداة من أدواته، لم يكمل له ما يتكلفه منه، وبان الخلل فيما ينظمه، ولحقته العيوب من كل جهة"(2)؛ لأن معرفة الأدوات التى يتكون منها الشىء المصنوع يجب أن تكون حاضرة فى ذهن الإنسان الصانع، وواضحة تماما فى مخيلته. حتى يسير على بينة من أمره، وحتى لايزيغ عن النهج المتبع فى إبداع النصوص ونظمها.

ومن هذه الأدوات " التوسع فى علم اللغة والبراعة فى فهم الإعراب والرواية لفنون الآداب، والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم، والوقوف على مذاهب العرب فى تأسيس الشعر والتصرف فى معانيه، فى كل فن قالته العرب فيه "(3). بالإضافة إلى أدوات أخرى. حاول ابن طباطبا حصرها وتبيانها للأديب من أجل أن يكون النص متقنا، ومؤديا لوظيفته الفنية والتأثيرية لدى المتلقى. لأن الأديب بفضل توسعه فى المعرفة العلمية واطلاعه على الثقافة القديمة بكل مُقوِّمَاتها يستطيع التصرف فى بُنى النص المختلفة. فقد يضع كلمة

(*) يبدو أن الصحيح هو "ومن اضْطَرَبَ" من دون ألف بعد الراء. لعله خطأ مطبعى.

(1) ابن طباطبا : عيار الشعر، تحقيق: عباس عبد الساتر، مراجعة، نع يم زرزور، دار الكتب العلمية، ب يروت، ط1، 1982، ص9 .

(2) ابن طباطبا : ع يار الشعر، ص10 .

(3) ابن طباطبا : ع يار الشعر، ص10 .

مكان كلمة أخرى تؤدى المعنى أحسن وألطف، سواء من حيث الدلالة، أم من حيث الجرس الموسيقى المناسب.

وعن طريق هذه المعرفة يستطيع أن " يتأمل ما قد أداه إليه طبعه ونجته فكرته. يستقصى انتقاده، ويرمّ ما وَهَى(*) منه، ويبدل بكل لفظة مُستكرَهَة لفظةً سهلةً نقية. وإن اتَّفقت له قافية قد شغلها فى معنى من المعانى، واتَّفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول وكانت تلك القافية أوقعَ فى المعنى الثانى منها فى المعنى الأول نقلها إلى المعنى المختار الذى هو أحسن"(١).

فالأديب لا يستطيع بناء نص أدبى دون إتقانه لهذه الأدوات. والناقد لا يستطيع اكتشاف عيوب النص أو محاسنه إلا إذا كان عارفا بها مدركا أبعادها وإيحاءاتها فى الأماكن التى أنزلها فيها صاحبها. فالثقافة هى التى تجعل الناقد بصيرا بكل محتويات النص ومكوناته، فيطرح منه ما يجب طرحه مع التعليل، ويقبل ما يجب قبوله. لأن تحديد ماهية النص الأدبى وتبيان مواطن القوة والضعف فيه، عمل يقوم به الناقد الحصيف والخبير بفن القول "وكم من زَبّر للمعانى فى حشو الأشعار لايحسُن أن يطلبها غيرُ العلماء بها، والصياقلة للسيوف المطبوعة منها"(٢).

وهذه نظرة مهمة وأصل من أصول التفكير النقدى لدى ابن طباطبا فى تاريخ الشعر العربى، والنظرية الشعرية عنده. لأنه وكما هو واضح من عنوان كتابه يريد أن يضع معيارا، تقوم الدراسة على ضوئه فى تحديد النص الأدبى، انطلاقا من شروط الأديب وكذلك شروط النص

(*) يرمٌّ = يُرمِّم، يُصلح ما بل ى من الش ىء. وَهَى = ضعف.
(١) ابن طباطبا : ع يار الشعر، ص١١ .
(٢) ابن طباطبا : ع يار الشعر، ص١٤ .

وقارئه. وعيار ابن طباطبا قائم "على الفهم الثاقب"(١). وهذا الفهم لايتأتى لصاحبه إلا عن طريق الثقافة والممارسة. ومن هنا كان "الفهم" أساس كل دراسة وتقويم، وأساسا أيضا لتحديد كل كلام جيد أورديىء.

إن معرفة اللغة العربية وإتقان قواعدها من الأدوات الرئيسة لدى الأديب والناقد. لأنها هى اللبنة التى يتم بها بناء النص الأدبى وصناعته. لذلك جاءت دعوة ابن طباطبا إلى التوسع فى دراسة اللغة، والتأكيد على "البراعة فى فهم الإعراب ". لأن "الذى يتحصل أن الأهم المقدم منها ﷺ أى علوم اللسان العربى ﷺ هو النحو، إذ به تتبين أصول المقاصد بالدلالة "(٢). ثم إن دراسة الأساليب النحوية والبلاغية دراسة جدية والإطلاع الواسع على النصوص المختارة، شعرا ونثرا، لَمَّا يُساعد على تفجير القدرة على الإبداع والكتابة.

وأما "الفهم الثاقب"، فإنه لا يحصل لصاحبه إلا إذا كانت قراءته لتُراث السلف قراءةٍ قائمة على التوسع فى الدراسة ويعتنى كل العناية بتحليله وفهمه وتمَثُّله ، ومن ثم يكون قادرا على التمييز بين الجودة والرداءة، فيبرز كل ذلك ويوضح معالمه. "والعلة فى قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذى يرد عليه، ونفيه للقبيح منه، واهتزازه لما يقبله، وتكرهه لما ينفيه. إن كل حاسة من حواس البدن إنما تقبل ما يتصل بها مما طبعت له، إذ كان وروده عليها ورودا لطيفا باعتدال لا جور فيه، وبموافقة لا مضادة معها "(٣).

إن الثقافة أسٌّ من الأسس الضرورية التى تسمو بالنص الأدبى، وتجعله قادرا على أن يستحوذ على نفس المتلقى، وأن يأخذ بخياله إلى

---

(١) ابن طباطبا : عيار الشعر، ص٢٠ .

(٢) ابن خلدون : المقدمة، مراجعة لجنة من العلماء، دار الرائد العرب ى ب يروت، لبنان، ط٥، ١٩٨٢، ص٥٤٥ .

(٣) ابن طباطبا : ع يار الشعر، ص٢٠ .

أبعد الحدود ؛ أى أنها علة حسن النص بجميع عناصره ومكوناته. وفى هذا المعنى يشير ابن طباطبا إلى دور النص الجيد ووظيفته تجاه متلقيه، مركزا فى كل ذلك على الكيفية التى ينبغى أن يخرجه بها صانعه. حتى يؤثر فى نفس متلقيه[1].

ولم يشذ قدامة بن جعفر (ت. ٣٣٧هـ) عن النقاد الذين سبقوه إلى الحديث عن شروط كل من الأديب والناقد. بل اقتفى أثرهم، فى هذا الموضوع موضحا، أن النص الأدبى لايكون دائما جيدا. كما لايكون دائما رديئا. ومرد ذلك إلى مكونات الأديب، والحالات التى يكون عليها زمن عملية الإبداع. والذى يضطلع بمهمة التمييز هو الناقد.

ولكن قدامة، يختلف بعض الاختلاف عن النقاد الذين سبقوه. فى كونه لم ينطلق من الصانع، بل انطلق من الصناعة نفسها؛ أى من النص الأدبى. ثم أخذ يفكك وحداته التى يتكون منها، من أجل إبراز مواطن الجودة ومواطن الرداءة، وتوضيح الملامح التى تشترك فيها النصوص الجيدة مع النصوص الرديئة. فيقول : "فليس من الاضطرار إذاً أن يكون ما هذه سبيله جيدا أبدا ولا رديئا أبدا، بل يحتمل أن يتعاقبه الأمران. مرة هذه وأخرى هذه على حسب ما يتفق. فحينئذ يحتاج إلى معرفة الجيد وتمييزه من الرديء"[2].

والذى يضطلع بمهمة التمييز، هو صاحب التجربة فى ميدان النصوص. فهو الذى يحدد القيمة الفنية الجمالية للنص، بناء على نظم وحداته، مع إيعاز هذه القيمة إلى صانعه ؛ وذلك باكتشاف نفسيته وقدرته على التوفيق بين ما يجرى فى ذاته، وما هو مبثوث فى

---

(١) انظر، ابن طباطبا : عيار الشعر، ص٢٢

(٢) قدامة بن جعفر : نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاج ى، دار الكتب العلم ية، ب يروت، ص٦٤ .

النص المصنوع. فإذا كان الأديب عاجزا عن ابتكار نص متماسك. فإن هذا العجز لا يخفى على الناقد بوصفه خبيرا بهذه الصناعة. كون النص "جاريا على سبيل سائر الصناعات، مقصودا فيه وفى ما يحاك ويؤلف منه إلى غاية التجويد. وكان العاجز عن هذه الغاية من الشعراء، إنما هو من ضعفت صناعته"[1]. وهذا الضعف لا يمكن حصره فى جانب فقط من جوانب النص الأدبى، أو فى عنصر دون بقية العناصر الأخرى. ولذلك عمد قدامة إلى تبيان مواطن الجودة والرداءة مؤكدا تحاليله بأمثلة وشواهد من الشعر العربى، دون أن تفوته الإشارة إلى عدم التكلف والتعمد. لأنهما صفتان ذميمتان فى النص الأدبى، وإذا ظهرتا فيه كان رديئا. فالأديب " إذا اتفق له فى البيت موضع يليق به، فإنه ليس فى كل موضع يحسن، ولا على كل حال يصلح، ولا هو أيضا إذا توافر واتصل فى الأبيات كلها بمحمود فإن ذلك إذا كان دلَّ على تَعمُّد وأبان عن تكلُّف "[2].

إلا أن قدامة لم يهتم بالناحية النفسية للأديب وثقافته، وما يجب أن تكون عليه دهاليزه النفسية. ولم يتحدث كذلك عن دور قريحة الأديب وبيئته وظروف حياته. ولم يشر كذلك إلى طبعه فى الإبداع والابتكار كما فعل عدد من النقاد العرب، نذكر منهم محمد بن سلام الجمحى فى الموازنة بين شعراء قريش وغيرهم. و الآمدى (ت. ٣٧١هـ)، الذى نظر إلى "الطبع " على أنه حالة نفسية، وخاصية من خصائصها الأساسية التى تعمل على تجويد النص الأدبى.

ففى موازنته بين شعرى أبى تمام (ت. ٢٣١هـ) والبحترى (ت.٢٨٤هـ). نراه يتخذ خاصية "الطبع" أساسا فى هذه التفرقة. فإذا كان شعرهما

---

(١) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص٦٥ .

(٢) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص ص٨٣ ٨٤ .

مختلفا. فإن مرد هذا الاختلاف إلى التباين فى طبعهما. " لأن البحترى أعرابى الشعر، مطبوع، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر(*) المعروف. وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشى الكلام... ولأن أبا تمام شديد التكلف، صاحب صنعة، ومستكره الألفاظ والمعانى (١)".

يجعل الآمدى مصطلح " المطبوع " فى مقابل مصطلحى " التكلف" و"الصنعة"، اللذين لهما نفس المدلول عنده. مستخدما كلا من"التعقيد" و"الاستكراه " فيصلا للتفرقة بين " المطبوع " و "المصنوع ". وعلى ضوئهما راح يفرق بين الجودة والرداءة فى شعر الطائيين. جاعلا من خاصية " الطبع " الركيزة الأساسية فى كل نص أدبى. لأن تأليف الكلام وإبداعه لايتم بصورة حسنة، إلا بهذه الجبلّة. فهى عُدّتُه الأولى، ثم تأتى العوامل الأخرى. وهذا ترتيب منطقى من الآمدى. كون النص يسبقه صاحبه فى الوجود. وأما " التكلف" و " الصنعة "، فهما جزآن أساسيان فى النص الأدبى خاصان بالأديب. ويستطيع الناقد التمييز بينهما، من خلال الخصائص الأخرى الخاصة بالنص. مثل الألفاظ والمعانى، والكيفية التى انتظما بها. فإذا اتبع الأديب طريقة الأوائل، واقتفى أثرهم فى طريقة استخدام الألفاظ والمعانى، وانتهج

(*) أول من استخدم مصطلح " عمود الشعر " هو الآمدى، وهو يفاضل بين أبى تمام والبحترى. ولكنه لم يوضح صورته النهائية. وإنما توضحت أكثر لدى نقاد آخرين، أمثال القاضى الجرجانى)ت٣٩٠,هـ). والمرزوقى (ت. ٤٢١هـ)، وغيرهما. (انظر، رجاء عيد: التراث النقدى، نصوص ودراسة، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ١٩٩٠، ص١٤٦). وكذلك، محمد عزام : الأسلوبية، منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٩، ص١٤٩ وما بعدها.

(١) الآمدى : الموازنة بين أبى تمام والبحترى، تحقيق: محمد محى الدين عبد الحميد، دار الباز للطباعة والنشر، بيروت، ص١١ .

منهجهم فى التأليف، وذلك بالابتعاد عن التعقيد وعدم الإسراف فى استخدام البديع. كان الأديب صاحب " طبع ". وإذا لم يحتذ حذوهم، وخرج عن مذهبهم، بدا فى نصه الأدبى الغموض والإسراف. وهما نتيجة من نتائج " صنعة " الأديب وتكلفه.

والآمدى يفضل " الطبع " على "الصنعة ". وعن طريق هذا التفضيل نال البحترى الحظوة لديه. كون " الصنعة" تكون سببا فى ضعف التأليف والتعقيد اللفظى. ومن ثم فإن النص الأدبى لا يُسلِّم مدلوله بيُسر إلى المتلقى. فالأديب الذى يقتفى أثر السلف، هو " الذى لايعول إلا على طبعه وسليقته "[1].

وليس معنى هذا أن الآمدى يرفض خبرة الأديب وثقافته، وعلمه بشتى العلوم العربية، بل إن "الشاعر العالم (عنده) أفضل من الشاعر غير العالم"[2]. إلا أنه يفصل بين القوى الدفينة فى النفس ؛ أى كل ما هو فطرى. وبين تأثر تلك القوى بما هو خارجى عنها، مثل الحياة الاجتماعية والظروف والملابسات والبيئة التى يأخذ منها الأديب مقوماته الإبداعية. وكأن هذه الأخيرة، ليس لها أى دور فى تجويد النص الأدبى عنده. ولهذا نجده يورد رأى صاحب البحترى الذى لا يرى للثقافة والعلم كل الأهمية فى تحسين النص. سواء أكان ذلك فى اختيار الألفاظ أم المعانى. وفى هذا المعنى يقول: "فقد كان التجويد فى الشعر ليست علته العلم، ولو كانت علته العلم لكان من يتعاطاه من العلماء أشعرَ ممن ليس بعالِم "[3]. ولهذا كان "للطبع " دور فى الإعلاء من قيمة شاعرية النص. وكأن " الطبع " فى رأى الآمدى هو الرقيب

---

(١) الآمدى : الموازنة بين أبى تمام والبحترى، ص٢٥ .

(٢) الآمدى : الموازنة بين أبى تمام والبحترى، ص٢٥ .

(٣) الآمدى : الموازنة بين أبى تمام والبحترى، ص٢٥ .

الأساسى على ثقافة الأديب، اختيارًا لأرق الألفاظ وأسلسها وأجود المعانى وأمتنها، ولا يترك إلا ما هو جدير بإبراز الشاعرية. فالبحترى، مثلا " نشأ ببادية منبج(*) وكان يتعمد حذف الغريب والوحشى من شعره ؛ ليقربه من فهم من يمتدحه إلا أن يأتيه طبعه باللفظة بعد اللفظة فى موضعها من غير طلب لها"(١).

إن العامل الأساسى الذى يهيئ النفس، ويشحذ القريحة لإنشاء نص أدبى، هو " الطبع ". ثم يأتى المحصول الثقافى والفكرى للأديب، بوصفه عاملا مساعدًا وطاقة كبيرة له. لأن "عمل الشعر صناعة معقدة تحتاج إلى عناية فى الدراسة، وإتقان فى الإنتاج. وللشعر فى كل لغة مجموعة من المصطلحات والنظم والقوانين التى تحدد صلاحيته للقول والإنتاج، وتناثر فى أشعار العرب القدماء ما يدل على أنهم كانوا يحسون أن الشعر نوع من الصناعات تحتاج إلى التنميق والتزيين... فهو يشبه عندهم صناعة الثياب فيه الملون وغير الملون"(٢). ولم يخرج الآمدى عن مذهب المتقدمين الذين سبقوه إلى ميدان الأدب والنقد. مما يبين علاقة " الطبع " والفكر الثقافى بالنص الأدبى ودور كل ذلك فى العملية الإبداعية. " وبملاحظة الشعر وماعليه من قواعد وأصول، وما يجب مراعاته فى صناعته من نحو وصرف، وأوزان وتركيب، وروىّ وعروض وقافية، وما يعتمد عليه عدا ذلك من التصوير والتمثيل الذى كان الشعراء يعنون به عناية فائقة، ويعدونه أصلا من

(*) منبج : بفتح فكسر فسكون. قال ياقوت الحموى : وهو بلد قد يم وما أظنه إلا روميا. إلا أن اشتقاقه فى العربية يجوز. (مثل : نبج الرجل : قعد فى الأكمة، ونبج الكلب. والموضع منبج : نبح وزنا ومعنى). ومن منبج إلى حلب يومان. معجم البلدان، منبج، دار بيروت ودار صادر للطباعة والنشر، ١٤٠٤ هـ، ١٩٨٤ م.

(١) الآمدى : الموازنة بين أبى تمام والبحترى، ص٢٦ .

(٢) عبد الفتاح لاشين : الخصومات البلاغية والنقدية فى صنعة أبى تمام، دار المعارف، بمصر، ص٥ .

أصول صناعتهم نجدهم حقا من أهم الصناعات التى لا يقصدها إلا الواثق، ولا يؤمها غير القدير الذى يستطيع الصبر على معاناته والقدرة على تحمل تبعاته"(١).

وإذا كان النص الأدبى صناعة، يصدر فيها الأديب عن " طبع " خاص. فإن للناقد أيضا " طبعا " خاصا وثقافةً ودربةً تمكنه من تمييز هذه النصوص. والآمدى لا يختلف كثيرا عن ابن سلام الجمحى، فى تأكيده على التَّخصُّص. فالناقد هو ذلك الإنسان الذى يكون عالما بصناعة النص الأدبى. فقد "يتفاوت البيتان الجيدان النادران فيعلم أهلُ العلم بصناعة الشعر أيهما أجود إن كان معناهما واحدا، أو أيهما أجود فى معناه إن كان معناهما مختلفا "(٢).

لأن القارئ الناقد بفضل ملازمته للنصوص تتكون لديه حاسة نقدية تمكنه من القيام بمهمة النقد. وفى هذا المعنى يورد الآمدى الحوار الذى دار بين خلف الأحمر وأحد محاوريه، وهو:" وقد قيل لخلف الأحمر : إنك لاتزال تردُّ الشىءَ من الشعر، وتقول : هو رديئ، والناس يستحسنونه ! فقال : إذا قال لك الصيرفى إن هذا الدرهم زائف، فاجهد جهدك أن تنفقه فإنه لاينفعك قول غيره : إنه جيد "(٣).

وإذا كان الصيرفى هو الإنسان الذى توكلُ إليه مهمة التمييز بين القطع النقدية والتفرقة بين الصحيح منها والزائف، وذلك لخبرته الطويلة فى هذا الميدان. فإن الناقد هو الذى توكل إليه مهمة تمييز النصوص ومعرفة الجيد منها والرديء. ثم ينقل حوارا آخر دار بين إسحاق الموصلى والمعتصم، فيقول :" وحكى إسحاق الموصلى قال : قال

---

(١) الآمدى : الموازنة بين أبى تمام والبحترى، ص٣٧٤ .

(٢) الآمدى : الموازنة بين أبى تمام والبحترى، ص٣٧٤ .

(٣) عبد الفتاح لاشين: الخصومات البلاغية والنقدية فى صنعة أبى تمام، ص٥ .

لى المعتصم : أخبرنى عن معرفة النغم وبينها لى، فقلت : إن من الأشياء أشياءَ تحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة"[1]. معنى هذا، أن مرجع النقد الأدبى، ومرجع الناقد هو الذوق المهذب الذى يحصل لصاحبه عن طريق التجربة وطول الملابسة، والتى بها يصبح الإنسان أهلا لهذه الصناعة وحاذقا لها. ومن ثم يفضل غيره. لأن" فى الأدب أشياء كثيرة شأنها شأن النغم يحيط بها الذوق ولا تؤديها الصفة"[2].

فالمعول عليه هو اكتساب المعرفة النقدية. حتى يصبح الإنسان من ذوى العلم. وبالتالى يكتسب القدرة على التحليل والموازنة والحكم "فمن سبيل من عرف بكثرة النظر فى الشعر والارتيَاض فيه وطولِ المُلابسة له أن يقضى له بالعلم بالشعر والمعرفة بأغراضه، وأن يسلم له الحكم فيه، ويقبل منه مايقول، ويعمل على ما يمثله. ولا ينازع فى شيىء من ذلك ؛ إذاكان من الواجب أن يسلم لأهل كل صناعة صناعتهم، ولا يخاصمهم فيها ولا ينازعهم إلا من كان مثلهم نظرا فى الخبرة وطول الدربة والمُلابسة "[3].

هذه الصياغة شبيهة بتلك التى أوردها ابن سلام، والتى تتعلق بمهمة الناقد ووظيفته تجاه النص الأدبى. والآمدى برأيه هذا، يرى أن النقد ممارسة متواصلة للنص الأدبى. وأن الذى يستطيع تحديد قيمته الفنية هو ذلك الخبير الذى امتلك زمام هذه الصناعة. ومن هنا وَجَبَ رَدُّ هتذه الصناعة إلى أهلها. "فمهمة الناقد إذن هى تأصيل مبادئ الكلام أساسا. وهى مهمة عويصة لأنها المعول عليها فى تعليل " اللذة

---

(١) عبد الفتاح لاشين: الخصومات البلاغية والنقدية فى صنعة أبى تمام، ص٥ .

(٢) محمد مندور: فى الميزان الجديد، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٤٤، ص١٢٥ .

(٣) الآمدى: الموازنة بين أبى تمام والبحترى، ص ص٣٧٤ ، ٣٧٥ .

الأدبية " بالكشف عما فى النص من عناصر تجعل له مثل هذا "الوقع " وبالكشف كذلك عن العوامل الخارجية المساعدة على هذا الوقع"[1]. وهذه تعد من أهم أصول التفكير النقدى لدى النقاد القدماء. لأننا نجدها تتكرر عند جلهم. وما تكريرها إلا لأنها أساس كل فكر نقدى. حتى لاتترك صناعة النقد لأى كان يقول فيها ما يشاء، ويطلق أحكامه على النصوص كيفما اتفق. وهذا يعنى أن الممارسة أساس من أسس الظفر بشاعرية النصوص.

إن هذه الأفكار النقدية تمكن كلا من الأديب والناقد من إتقان صناعتى الأدب والنقد فى آن واحد. وبإتقانهما على نحو جيد يحصل التفرد. لأن " فرادة الشاعر لم تكن فى ما يفصح عنه، بل فى طريقة إفصاحه، وكيف أن حظه من التفرد وبالتالى من إعجاب السامع، كان تابعا لمدى ابتكاره المتميز فى هذه الطريقة"[2]. والشىء نفسه، يقال بالنسبة للناقد. فالنقد الأدبى ينبغى ألا ينصب على النواحى اللغوية فقط، لأن هذه وحدها لا تضطلع بالفهم السليم للصور الشعرية التى تبرز فى النص الأدبى. فقد تحجب عن الناقد الرؤية الفنية، وتحول بينه وبين النفاذ إلى إدراك العلاقات بين عناصر النص والإيحاءات التى توحى بها. ولذا يجب على الناقد أن ينكب على الجوانب الشاعرية التى تشى بها وحدات النص. كونها الأساس الفعلى فى كل قراءة. ولذلك نجد النقاد القدماء يلحون عليها، ويوضحون الطريقة التى تمكن المتلقى من حذقها. وهاهو الآمدى يوضح الكيفية التى تحصل بها هذه الصناعة. يقول :" فإنى أدلك على ما ينتهى بك إلى البصيرة والعلم بأمر نفسك فى معرفتك بامر هذه الصناعة أو الجهل

---

(١) توفيق الزيدى: مفهوم الأدبية فى التراث النقدى، ص٧٩ .

(٢) أدونيس : كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨٩، ص٢٧ .

بهـا، وهو أن تنظر مـا أجـمع عليـه الأئمـةُ فـى علم الشـعـر من تفضـيل بعض الشـعـراء على بعض، فـإن عـرفت علةَ ذلك فـقـد علمت، وإن لم تعـرفهـا فـقـد جـهلت، وذلك بـأن تتـأمل شـعـرى أوس ابن حـجـر والنابغـة الجعدى ؛ من أين فضلوا أوسا... فهذا البـاب أقرب الأشياء لك إلى أن تعلم حالك فى العلم بالشعر ونقده. فإن علمت من ذلك ما علموه، ولاح لك الطريقُ التى بها قدموا من قدموا، وأخروا من أخروه فثقْ حينئذ بنفسك، واحكم يُستمع حكمك، وإن لم ينتهِ بك التأملُ إلى علم ذلك، فاعلم أنك بمعزل عن الصناعة"[1].

يمكن أن نستنبط من نص الآمدى حقيقتين اثنتين : الأولى : دعوته إلى كثرة التـأمل فى نقد النقـاد الحُصفـاء الذين صاروا متمرسين فى صناعة النقـد، وأضحى تفضيل أديب على آخر أمرا ميسورا لديهم. لأن التـأمل وإدامة النظر فى نصوص الأدباء ونقد النقـاد، يُمكن الناقد من الوصول إلى معرفة طريقة كل أديب فى تناوله للصور الشعرية.

والثانيـة : أن الآمـدى يريد أن يوضح لمتلقى النصوص الأدبية، كيف يعرفون أنفسهم بأنهم أصبحوا من ذوى العلم والمعرفة بالشعـر والنقد. وكيف يكونون حاذقين لهذه الصناعة، ومن ثم يستمع الآخرون إلى أحكامهم.

فالإدراك الذى يؤكد عليه الآمدى والنقاد القدماء عامة معناه التبصر بالعلاقات بين عناصر النص، ومعرفة موقع كل عنصر منها فى سياقه المناسب، ومدى مناسبته للعنصر الآخر. وعملية الإدراك هذه، عملية مشتركة بين كل من الأديب والناقد. لأن "طبيعة العلاقات بين الوحـدات الدالة فى العـمل الأدبى هى التى تجـعل من النص نصـا

---

(١) الآمدى : الموازنة بين أبى تمام والبحترى ، ص ص٣٧٦ ٣٧٧ .

جماليا، أو تقف عند حدود الكلام العادى. فكلما كان المبدع أعمق نظرا فى إدراك العلاقات التى ينبغى أن تنشأ بين كلمة وأخرى كان نصه أكثر أدبية من سواه"(١).

وكلما كان الناقد مدركا لنوعية هذه الوحدات فى مظانها الصحيح. كلما كان نقده أقرب إلى الصحة، وأقرب إلى نفوس متلقيه.

وهذا يعنى أن للنص الأدبى طبيعة خاصة، تجعله متمايزا عن بقية النصوص غير الأدبية، سواء فيما يتعلق بنوع اللغة، أم بنوع العلاقات التى تجعل كل كلمة مؤتلفة مع الأخرى ؛ أى أن طبيعته قائمة على الخاصية اللغوية. وحتى يدرك الناقد هذه الطبيعة ويدرك المؤتلف من الألفاظ وتمييزه من غير المؤتلف،لابد له من صناعة خاصة. لأن" الإنسان المتكلم يعلم معانى ألفاظ لغته ولا يعلم جيدها من رديئها، ومتخيرها من مرذولها. كما أنه يعلم أيضاً أنواع الجواهر والخيل والرونق، ويميز بين أجناسها، ولا يعلم جيد كل جنس من رديئه، وأرفعه من أدونه. فكأنما المعرفة بكل جنس من هذه صناعة فكذلك المعرفة بكل جنس من أجناس الكلام والشعر والخطابة صناعة. فإذا رجعت فى المعرفة بتلك إلى أهلها فارجع أيضا فى المعرفة بهذه إلى أهلها "(٢).

وهكذا نلاحظ أن الخطاب النقدى التقعيدى، لدى نقادنا القدماء، يكاد يكون واحدا، بل يكاد يردد الناقد المتأخر أفكار وقضايا الناقد السابق. مما يبين أن أساس تصور نقادنا القدماء لصناعة النص قائمة على التفوق الفنى والمعرفى، وأن هذه الشروط قائمة على أساس " التراكم الثقافى ". ونعنى به تلك المضارعة التى تحصُل لدى الأديب،

---

(١) عبد القادر هنى : نظرية الإبداع فى النقد العربى حتى نهاية القرن السابع الهجرى، رسالة دكتوراه، إشراف، محمد رضوان الداية، جامعة دمشق، سوريا، ١٩٨٩، ص١٩٢ .

( ) الآمدى : الموازنة بين أبى تمام والبحترى، ص٣٧٦ .

نتيجة محفوظه ورواياته الكثيرة للنصوص. فلا يستطيع الأديب إبداع نص إلا إذا أتقن طريقة القدماء. وكأن رواية الشعر تعمل على إبقاء طريقة الفحول فى ذهنه وعلى ترسيخها فى مخيلته. وكأنها أيضا، تحول دون وقوع الأديب فى أخطاء جسيمة. فإتقان طريقة القدماء تفتح بابا فسيحا من البلاغة، ومن ثم تصبح منبها له ومانعا، يمنعه من الانزلاق فى الضحالة. " ومن هنا فإن الإبداع يصبح رهين هذه المنبهات ؛ أى رهين ثقافة الشاعر"(١).

إن الأفق الذى رسمه النقاد لأنفسهم، فى نظرتهم للنص الأدبى ومحاولة الإحاطة بحدوده، قائم على مرجعيته. وتتمثل هذه المرجعية فى شروط صانعه والمساحة التى يتحرك فيها. وأن الوقفة التى يقفها الناقد أمام النص الأدبى، ينبغى أن تكون وقفة فهم وتمثُّل واستلهام. وأن قراءته له تعنى السير فى آفاقه الرحبة. وإذا توقف الناقد عند نقطة معينة فيه، أو عند عنصر من عناصره. فإن توقفه هذا لا يعنى الإلمام بكل معانى النص واحتمالاته. لأن النص الأدبى لا ينطوى على " معنى كما يفهم تقليديا، وإنما هو حركة من الدلالات. إنه بتعبير آخر. لا يقدم اليقين بل الاحتمال. إنه نص يتجدد مع كل قراءة : لا ينتهى لا يستنفد "(٢).

وإذا كان النص الأدبى هو الذى يكون وفق هذه الخصائص أمكننا معرفة فهم القدماء فى تأكيدهم على عملية إتقان الصناعة. لأن إبداع النص وفق هذه الشروط ليس بالعمليَّة الهينة، بل يتطلب مقدرة خاصة وتألقا حقيقيا فى فن القول والتعبير الإيحائى.

---

(١) توفيق الزيدى: مفهوم الأدبية فى التراث النقدى، ص٧٩ .

(٢) أدونيس : كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨٩، ص٢٧ .

ومن هذا الجانب تقترب نظرة القدماء من النص الأدبى ومحاولة الإحاطة به، وهم يتحدثون عن الأسباب والدواعى التى تجعل من الإنسان مبدعا للنصوص ومقوما لها.

أما القاضى الجرجانى (ت. ٣٩٠ هـ) فقد ربط عنصر "الطبع" بالثقافة والممارسة والخبرة. وكلها تشترك فى إبداع النص الأدبى. يقول: " إن الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء. ثم تكون الدربة مادة له، وقوة لكل واحد من أسبابه ؛ فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز ؛ وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان"(١).

إن " الطبع "، هنا، يعنى الموهبة والملكة. وهو أساس كل نص أدبى جيد، وميزة ذاتية للأديب. فهو الذى يعطيه قدرة وبراعة خاصة فى إحداث الانسجام بين عناصر كلامه، ويُمكِّنه من القول فى مختلف الأغراض. ولذلك اتخذه النقاد أساسا فى تلمُّس شاعرية النص. قد تجتمع الصفات الثلاث الأولى : "الطبع " و "الرواية " و "الذكاء " فى بعض الناس. ولكن الذى يبقى فارقا بين كل واحد منهم هو " الخبرة ". ولذلك نجد القاضى الجرجانى، يردف هذه الصفات بعنصر " الدُّربة "، بوصفها قوة تمكن صانع النص من توزيع بناه على المعانى التى تناسبها تناسبا طرديا. فيخرج النص فى نوع من الوحدة والتآلف بين عناصره المختلفة.

ولكن " الطبع " الذى يقصده القاضى الجرجانى، هو ذلك الذى جعل صاحبه يفرق بين الغث والسمين، بين المهم والأهم. لأن " الطبع "

---

(١) القاضى الجرجانى : الوساطة بين المتنبى وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوى، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، ص، ١٥ وكذلك ابن رشيق القيروانى : العمدة، ج١، ص١٢٢ .

عنده مستويات. ولذلك نجده يوضح النوع الذى يقصده، فيقول : " لست أعنى بهذا كل طبع، بل المهذب الذى صقله الأدب، وشحذته الرواية وجلته الفطنة، وألهم الفصل بين الردىء والجيد، وتصور أمثلة الحسن والقبح"(١). وبهذا يكون " الطبع "، عنده، مشاكلا للذوق. وكأنه يرى أن " للطبع " جانبين : جانب فطرى فى الإنسان الأديب، وجانب آخر يُكتسب بالثقافة والدربة والخبرة والذكاء. وهذه يجب أن تتوفر فى الإنسان الذى ينشئ النص والذى يستقبله ؛ أى الناقد. لأنه بقدر توافر هذه الصفات فى الإثنين، يحدث الاتصال والانسجام بين النص والمتلقى. وإلا ستبقى الهوة فاصلة بينهما لعدم شعور المتلقى بأى وقع أو انفعال شعورى معين.

وقد تتسع هذه الهوة لدى بعض المتلقين، وقد تضيق لدى بعض؛ لأن "الفكر النقدى قد كان دافعه إلى مستوى " التفاضل "، هو وقع النص وما يحدثه من انفعال شعورى. فعندها ينزع المتقبل إلى تفضيل النص الذى يوفر أكثر وقع ممكن"(٢).

وقد يحدث أن يبدأ الأديب نصه الأدبى بداية جيدة وبطريقة يستسيغها المتلقى ويتجاوب معها، وعندما ينتقل إلى معنى آخر يغير من تلك الطريقة، فيشعر المتلقى إزاءها بنوع من الفتور والاشمئزاز. فيحكم على النص كله بالرداءة والضعف.

وقد نبه القاضى الجرجانى الشعراء إلى عدم إتباع مثل هذه الطريقة. لأنها تسىء إلى النص كله. وفى هذا المعنى يقول :" وربما افتتح الكلمة وهو يجرى مع طبعه، فينظم أحسن عِقد، ويختال فى مثل

---

(١) القاضى الجرجانى : الوساطة بين المتنبى وخصومه، ص٢٥ .
(٢) توفيق الزيدى : مفهوم الأدبية فى التراث النقدى، ص١٤ .

هذه الروضة الأنيقة، حتى تعارضه تلك العادة السيئة فيتسنّم أوعر طريق ويتعسف أخشن مركب، فيطمس تلك المحاسن ويمحو طلاوة(*) ما قدم"(١).

وهذا ما لاحظه على بعض نصوص أبى تمام. إذ بدأ بعض هذه النصوص بداية حسنة. وعندما خرج إلى وصف الناقة دون أن تكون هناك ذريعة لهذا الخروج نَقص من قيمة الأبيات السابقة. لأنه قال :

لِلَّهِ دَرُّكَ أَىُّ معْبَرِ قَفْرَةٍ * * * لاَيُوحِشُ ابْنَ الْبيضَةِ الإجْفِيلاَ.

أَوْ مَا تَرَاهَا لاتَرَاهَا هِزَّةً * * * تَشْأَى الْعُيُونَ تَعَجْرُفا وَذَمِيلا(*).

هذان البيتان لم يعجبا القاضى الجرجانى، وكانا سببا فى نفوره من النص كله. إذ يقول:" فتغص عليك تلك اللذة، وأحدث فى نشاطك فترة"(٢).

والذى ينبغى أن نشير إليه، هنا، هو أن هذه المفاضلة بين أبيات النص الواحد لدى القاضى الجرجانى قائمة على " الذوق ". لأنه حصرها فى وقعها على النفس. فالوقع، فى البيتين، مغاير لما كان عليه فى الأبيات الأولى، دون تعليل وتحليل للظاهرة. ولكن " الطبع " المهذب، والذوق السليم أوحيا إليه بتفاضل هذه الأبيات، وتقديم بعضها على بعض.

(*) الطلاوة : بالحركات الثلاث على الطاء : الحسن والبهجة.

(١) القاضى الجرجانى : الوساطة بين المتنبى وخصومه، ص٢٢ .

(*) ابن البيضة : الظليم. والإجفيل : الكثير الإجفال. التعجرف : النشاط فى السير. والذميل: نوع من السير أيضا. تشأى : تسبق. ويأخذ القاضى الجرجانى على أبى تمام، أنه خرج إلى وصف الناقة دون أن تكون هناك ذريعة لهذا الخروج.

(٢) القاضى الجرجانى : الوساطة بين المتنبى وخصومه، ص٢٣ .

كما يوحى حكمه فى هذا الصدد، بأن النص الجيد لديه هو ذلك الكلام الذى يُحدث التواصلَ بين إحساس الأديب وإحساس المتلقى. وإذا انفصم هذا التواصل انفصمت الأدبية أو الشاعرية من النص. ومن هنا ينبغى" لمتلقى الشعر أن يستشعر وهذا هو الأهم الشعرية فيه، ما دامت الشعرية محصلة لتواصل ما بين النص الشعرى ومتلقيه[1] . ونجد النقاد يلحون على الطريقة المثلى التى تنتهج فى تأليف النصوص. لأن سبب الجودة أو عدمها غالبا ما يرجع إلى نوع الطريقة المنتهجة فى عملية الإبداع . "وإنما تألف النفس ما جانسها وتقبل الأقرب فالأقرب إليها "[2].

وعن طريق ألفة النفس للنص الأدبى وعدم شعورها بهذه الألفة، راح القاضى الجرجانى يفرق بين " الطبع " و "الصنعة ". فهو بعد أن يوازن بين بيت امرئ القيس وبيت عدى بن الرقاع[*]". يعقب عليهما قائلا : " رأيت إسراع القلب إلى هذين البيتين، وتبينت قربهما منه، والمعنى واحد، وكلاهما خال من الصنعة، بعيد عن البديع؛ إلا ما حسُن به من الاستعارة اللطيفة التى كسته هذه البهجة "[3].

فالصنعة عند القاضى الجرجانى، هنا، تعنى التكلف. وخلو البيتين منها، هو الذى سبب لهما الحسن و " البهجة "، وجعل "القلب" يسرع إليهما. وهذا يعنى أن سلاسة النص ووضوحه وإسراع المعانى إلى قلب

---

(١) قاسم المومنى: الشعرية فى الشعر، دراسة معاصرة فى مادة نقدية قديمة، مجلة فصول، (قضايا المصطلح الأدبى)، مج٧، ع٣ / ٤، ١٩٨٧، ص٧٧ .

(٢) القاضى الجرجانى : الوساطة بين المتنبى وخصومه، ص٢٩ .

(*) يقول امرؤ القيس : تَصُدُّ وتُبْدِى عَن أَسيل وتَتَّقى   بِنَاظرَة منْ وَحش وَجْرَةَ مُطْفل.

ويقول عدى بن الرقاع : وَكَأَنَّها بَيْنَ النِّسَاء أَعارَها   عَيْنَيْه أَحوَر منْ جآذر جاسم.

(انظر، القاضى الجرجانى : الوساطة بين المتنبى وخصومه، ص٣١).

(٣) القاضى الجرجانى : الوساطة بين المتنبى وخصومه، ص٣٢ .

المتلقى، حد من حدود النص الأدبى وهوية من هوياته، وفى الوقت نفسه دليل على " طبع " صاحبه.

كما لاحظ القاضى الجرجانى أيضا فى شعر الصمَّة بن عبد الله القشيرى، ما لم يلاحظه فى شعر أبى تمام " من سَوْرة الطرب وارتياح النفس"(١). وسبب هذا الارتياح راجع إلى أن نص هذا الأعرابى " بعيد عن الصنعة، فارغ الألفاظ. سهل المأخذ، قريب التناول"(٢). كون الألفاظ التى يستخدمها البدوى تتباين عن تلك التى يستخدمها الحضرى. ومن هنا يكون للبيئة دور فى اختلاف أساليب النصوص من حيث التعقيد والسلاسة. لأن " سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة. وأنت تجد ذلك ظاهرا فى أهل عصرك وأبناء زمانك، وترى الجافى الجلف منهم كزَّ الألفاظ، معقد الكلام، وعر الخطاب، حتى إنك ربما وجدت ألفاظه فى صوته ونغمته، وفى جرسِه ولهجته. ومن شأن البداوة أن تُحدث بعض ذلك "(٣)؛ وهنا إشارة إلى دور التركيبة النفسية للشخصية العربية فى العهد القديم، التى طبعتها البيئة الصحراوية ورتابة الحياة فيها. فالإنسان العربى لا يرى إلا الأشياء التى تحيط به، ولا يسمع إلا الكلام الذى اعتاد سماعه كل يوم ومن نفس الأشخاص والطبيعة بنوعيها الحية والصامتة. فليس هناك تجديد فى هذه الحياة، وليس فيها ما يتجدد.

هذا السكون الدائم والأعمال اليومية المتشابهة، كان لها أثرها على ذوقه وعقله وطبيعته، وعلى تصرفاته وتفكيره. وهذه كلها لها دورها فى نصه الأدبى، وفى نوعية الوحدات التى يختارها له.

---

(١) القاضى الجرجانى : الوساطة بين المتنبى وخصومه، ص٣٣ .

(٢) القاضى الجرجانى : الوساطة بين المتنبى وخصومه، ص٣٣ .

(٣) القاضى الجرجانى : الوساطة بين المتنبى وخصومه، ص١٨ .

وعلى العموم فإن القاضى الجرجانى ينظر إلى صياغة النص وكأنها قانون يجب أن يحترمه الأديب فى نصه الأدبى، وهو البعد عن "الصنعة " والتعقيد ؛ أى لابد من الاستسلام إلى " الطبع". كون النقد الأدبى قائما "على استشهاد القرائح الصافية، والطبائع السليمة التى طالت ممارستها للشعر فحذقت نقده وأثبتت عياره، وقويت على تمييزه، وعرفت خلاصه... فأما، وأنت تقول : هذا غثٌّ مُستبرد، وهذا متكلف متعسف فإنما تخبر عن نبوّ النفس عنه وقلة ارتياح القلب إليه "(١).

وهذا يعنى أن للمتلقى دورا فى تحديد النص الأدبى. كما يعنى أيضا أن وظيفة الموهبة، أو القدرة تكمن فى إيصال الشعور من نفس الأديب إلى نفس الناقد بطريقة سليمة. وفى ذلك إنجاح للعملية الذهنية. كما يعنى كذلك، أن النص الأدبى هو ذلك الكلام الذى ترتاح إليه نفس المتلقى وينشرح إليه قلبه. لأن لكل صانع عبقريته الذاتية فى عملية الإبداع. وفى هذا المعنى يقول القاضى الجرجانى: " إن العرب مشتركة فى اللغة واللسان، وإنها سواء فى المنطق والعبارة، وإنما تفضُل القبيلة أختها بشىء من الفصاحة. ثم تجد الرجل منها شاعرا مفلقا، وابن عمه وجار جنابه ولصيق طنبه بكيئا مفحَما، وتجد فيها الشاعر أشعر من الشاعر، والخطيب أبلغ من الخطيب، فهل ذلك إلا من جهة " الطبع والذكاء وحدة القريحة والفطنة.

وهذه أمور عامة فى جنس البشر لاتخصيص لها بالأعصار، ولا يتصف بها دهر دون دهر "(٢). وهذا يعنى أن "الطبع " مستويات. وأنه يختلف عن الخبرات التى يكتسبها كل من الأديب والناقد. مما يبين أن

---

(١) القاضى الجرجانى : الوساطة بين المتنبى وخصومه، ص ١٠٠ .

(٢) القاضى الجرجانى : الوساطة بين المتنبى وخصومه، ص١٦ .

النقاد القدماء يفضلون القوى النفسية الفطرية، فى صناعة النص، على العوامل الخارجية. وكأن هذه الأخيرة عوامل ثانوية، أو مجرد عوامل مساعدة لتلك الصفات النفسية.

وقد لاحظ بعض النقاد المعاصرين تلك الحدود التى جعلها النقاد والبلاغيون القدماء حدا فاصلا بين " الطبع " و " الثقافة " ؛ أى بين العوامل النفسية والعوامل الخارجية للأديب. فكتب يقول :" إن القدامى من البلاغيين يعنون ب (الطبع) الخصائص النفسية الفطرية، ويفصلون بينه وبين الخبرات المكتسبة. ويذهبون إلى أن الإنسان قد يتوافر على آلات صناعة الشعر أو الكتابة من ثقافة وعلم... ثم هو بعد ذلك يقصر على صياغة الصورة الفنية المعبرة عنه وإبداعها وابتكارها، وما ذلك إلا لأنه لايملك طبعا شاعريا سليما أو موهبة فى الكتابة "(١).

والذى يدرك هذه القدرة هو الناقد، الخبير الذى تدرب على الحفر والتنقيب فى باطن النصوص، وأدرك مستوياتها وأصبح طرفا حقيقيا وفاعلا فى التمييز بين " المطبوع " و " المتكلف ".

ويُعرف أبو هلال العسكرى (تـ. ٣٩٥ هـ) التكلف، بأنه " طلب الشىء بصعوبة للجهل بطرايق طلبه بالسهولة... فالكلام إذا جمع وطلب بتعب وجهد، وتناولت ألفاظه من بعد، فهو متكلف"(٢).

فالتكلف إذاً، معناه عدم التلقائية فى القول. هذه التلقائية التى تتراءى للناقد من خلال الإجراء النقدى للنصوص. وهو مرادف

---

(١) محمد عبد الحميد ناجى : الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٨٤، ص٣٤ .

(٢) أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين،، الكتابة والشعر، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨١، ص ٥٥ .

لمصطلح "الصنعة " التى تعنى عند أبى هلال " النقصان عن غاية الجودة والقصور عن حد للإحسان "[١].

هذا التمييز بين النصوص من خلال التفرقة بين مصطلحى "التكلف " و" الصنعة " من جهة، و " الطبع " من جهة أخرى. يشى بأن التلقى عند هؤلاء النقاد، لم يكن تلقيا سلبيا . وإنما هو تلق إيجابى تنهض به حاسة نقدية متفردة. وأنه " اجتراح لممارسة صارت تعرف فى النظام المعرفى الجديد بجمالية التقبل[٢]. لأن التأكيد على الجودة فى النص، يعنى التأكيد على الناحية الجمالية فيه.

بالإضافة إلى ذلك، أنهم كانوا ينظرون إلى أن عملية التقويم والتمييز عملية صعبة. وقد عبر عن هذه الصعوبة أبو حيان التوحيدى (ت. ٤١هـ) فى مقولته المشهورة " الكلام على الكلام صعب"[٣].

هذه الصعوبة لا تعترض الناشئة فقط، بل تعترض أيضا حتى ذوى البصيرة النقدية. فقد يجد المتلقى نفسه، أحيانا، عاجزا عن فتح مغالق النص واستكناه مدلولاته وأبعاده الجمالية. ومن هنا تبرز أهمية إدراك العملية الإبداعية والتحكم فى طرق صناعة الكلام وتنضيده وائتلاف عناصره. ولهذا كان لابد من " أن يكون صائغ الكلام قادرا على جميع ضروبه، متمكنا من جميع فنونه، لايعتاص عليه قسم من جميع أقسامه. فإن كان شاعرا تصرف فى وجوه الشعر، مديحه وهجائه ومراثيه وصفاته ومفاخره، وغير ذلك من أصنافه...

والمقدم فى صنعة الكلام هو المستولى عليه من جميع جهاته، من أنواعه، وبهذا فضلوا جريرا على الفرزدق "[٤].

---

(١) أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين،، الكتابة والشعر، ص٥٥ .
(٢) محمد أحمد الخضراوى : ذاكرة النص، التأصيل والتشخيص، مجلة كتابات معاصرة، ع٢٤، بيروت، لبنان، ١٩٩٥، ص١١١ .
(٣) أبو حيان التوحيدى : الإمتاع والمؤانسة، تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، ج٢، ص١٣١ .
(٤) أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين،، الكتابة والشعر، ص ص٣٢، ٣٣ .

لأن جريرا كان ينتهج نهج زهير، عفافا ومسلكا فى الحياة عموما، مع الاعتماد على الطبع والعفوية فى أشعاره. يتبين ذلك فى رأى عمر بن الخطاب(ض) النقدى فى شعر زهير: مشيرا إلى أن هذا الشاعر هو أشعر الشعراء لأنه "لايتبع حوشى الكلام، ولا يعاظل فى منطقه، ولا يقول إلا ما يعرف "(١). وهذا الرأى النقدى لِعُمر كان له كبير الأثر.

إن العلاقة بين النص الأدبى ومبدعه ينبغى أن تكون مبنية على التناسب لا على التنافر. وهذا التناسب لا يحدث إلا إذا كانت للمبدع خصوصيات معينة، يستشفها الناقد عند البحث عن الصلة بينه وبين نصه. والمتمثلة فى السيطرة على ضروب فنون القول والتحكم فى الأدوات التعبيرية. ومن هذه الناحية يتقدم صانعو الكلام بعضهم عن بعض، ويفضل الواحد منهم الآخر.

إن قدرة الأديب وتمكنه من " التصرف " فى صياغة نصه من كل جوانبه. لا تتأتى له فى وقت قصير ومحدود، بل لابد له من مرحلة،أو مراحل، يمر بها حتى تتضح طريقته. وقد " قال أبو داود... رأس الخطابة الطبع وعمودها الدربة، وجناحاها رواية الكلام وحليها الإعراب، وبهاؤها تخير الألفاظ، والمحبة مقرونة بقلة الاستكراه "(٢).

ومما يدل على أن لتجربة الأديب قيمة فنية كبيرة ما ينقله لنا أبوالفرج الأصبهانى (ت. ٣٥٦ هـ) (*)، من أن جريرا قال فى عمر بن أبى ربيعة : " مازال هذا القرشى يهذى حتى قال

(١) أحمد فلاق عروات : النزعة المثالية فى نهج البلاغة، نقلا عن شرح نهج البلاغة لابن أبى الحديد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٨، ص, ٢٨٥

(٢) أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، ص,٧٢ وكذلك، الجاحظ : البيان والتبيين، ت، عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٠، ج١، ص,٤٤

(*) هو أبو الفرج على بن الحسين، وُلد بأصبهان عام ٢٨٤ ه. ينتهى نسبه إلى مروان بن محمد، آخر خلفاء بنى أمية، إلى أن يبلغ عبد شمس بن عبد مناف. وكتابه الأغانى أصل بارز من أصول الفكر، والثقافة والأدب والفن. لعله لم يُنسج على منواله مثله إلى يوم الناس هذا. فحرى به أن يُعد مفخرة فى ميدان الإبداع الفكرى، تعتز به الإنسانية على الدوام.

الشعر "[١]. والهذيان يعنى الكلام غير الفنى وغير الأدبى. لأن الذى يكون نصا أدبيا هو الكلام الذى يقوله صاحبه بعد مرحلة " الهذيان" هاته ؛ أى بعد أن يحذق الأديب طريقة التعبير والكيفية التى تكون عليها النصوص.

كما ينقل إلينا رأيا آخر للأصمعى، وهو يعقب على بيتى العباس بن الأحنف، وهو قوله :" مازال هذا الفتى يدخل يده فى جرابه فلا يخرج شيئا، حتى أدخلها فأخرج هذا ؛ ومن أدمن طب شىء ظفر ببعضه"[٢].

إن إدامة النظر توصل صاحبها إلى الحذق والمهارة. وأن قيمة النص تتجلى لقارئه من خلال خبرة صاحبه وتجريته. مما يبين أن نظرة القدماء للنص، قائمة على قيمته الفنية. وأن هذه القيمة، ليست منفصلة عن الأديب وقدراته الخاصة. كما أنها ليست منفصلة أيضا عن الناقد وتوافر البعد النقدى لديه. وفى هذا المعنى يقول توفيق الزيدى :" إن قيمة النصوص من الناحية الأدبية شديدة الصلة بتجربة المبدع الفنية... وأن غاية المران إذن، هى إثبات علاقة المشاكلة بين النص وصاحبه "[٣]. ومع الطبع والمران والرواية، فلا بد من إعادة النظر فى النصوص المبدعة. ذلك أن عدم التسرع، أو بالأحرى التأنى يُعد مبدأً نقديا حاسما فى المفاضلة بين النصوص، وفى تقديم بعض الشعراء وتأخير بعضهم "فزهير كان يعمل القصيدة فى ستة أشهر، ويهذبها فى ستة أشهر ثم يظهرها. فتسمى قصائده الحوليات لذلك... وكان الحطيئة يعمل القصيدة فى شهر وينظر فيها ثلاثة أشهر ثم

---

(١) أبو الفرج الأصبهانى: كتاب الأغانى، تحقيق: لجنة من الأدباء،دار الثقافة، بيروت، ط٦، ١٩٨٣،مج١، ص٩٠ .

(٢) أبو الفرج الأصبهانى: كتاب الأغانى، ص ص٣٥٨ ٣٥٩ .

(٣) توفيق الزيدى : مفهوم الأدبية فى التراث النقدى، ص٨١ .

يبرزها. وكان أبو نواس يعمل القصيدة ويتركها ليلة ثم ينظر فيها فيلقى أكثرها ويقتصر على العيون منها. فلهذا قصر أكثر قصائده. وكان البحترى يلقى من كل قصيدة يعملها جميع ما يرتاب به فخرج شعره مهذبا. وكان أبو تمام لا يفعل هذا الفعل وكان يرضى بأول خاطر فتعى عليه عيب كثير" (١).

إن النص الأدبى، غير الناقص، هو الذى تشترك فيه الملكة والصنعة معا وتتضافران من أجل إبداع نص ناضج من الناحية الفنية الجمالية. وإذا اعتمد الأديب على "الملكة" وحدها بدا التسرع واضحا فى نصه. وإذا اتكأ على "الصنعة" وحدها خدش "التكلف" جمال النص. فقد كان أبو تمام فى نظر النقاد القدماء، يعوّل أساسا على ما تجيش به قريحته دون أن يخضع ذلك إلى الطبع والسليقة المعهودة. مما جعلهم يحاسبونه حسابا عسيرا على كل ذلك. بل منهم من اقترح إلغاء نصف شعره لعدم تهذيبه وانسجامه ؛ وذلك بوضعه الألفاظ الغثة بجانب الألفاظ الشاعرية. هذا الاقتراح نجده لدى القاضى الجرجانى، الذى يرى أن مآخذ النقاد على شعره، ترجع إلى عدم استبدال الألفاظ غير المنسجمة فى السياق بأخرى تكون أكثر انسجاما فيه. وهذا العمل تنهض به " الصنعة ". يقول :" وأعجب من ذلك شاعر يرى هذه الغُرَرَ فى ديوانه، كيف يرضى أن يقرن إليها تلك الغرر ! وما عليه لو حذف نصف شعره، فقطع ألسنَ العيب عنه، ولم يَشْرَعْ(*) للعدو بابا فى ذمّه"(٢). وفى هذا إشارة إلى أن النصوص الأدبية كثيرا ما تبدو للناقد متذبذبة. وهذا التذبذب مرده إليعدم التحكم فى صنعة النصوص،

---

(١) أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، ص١٥٩ .

(*) شرع الباب إلى الطريق : أنفذته إليه، وشرع الباب : أفضى إلى الطريق، وأشرعه إليه (انظر، القاضى الجرجانى : الوساطة بين المتنبى وخصومه، ص٢٢ هامش رقم ١).

(٢) القاضى الجرجانى : الوساطة بين المتنبى وخصومه، ص٢٢ .

وعدم معاودة الأديب لها من حين لآخر قبل الإعلان عنها. ومن هنا يتضح لدينا معنى تأكيد النقاد على امتزاج الجانب"الطبيعى" فى الإنسان المبدع بالجانب الثقافى منه. لأن هذا الامتزاج هو الذى يعطى للنص الأدبى بُعده الفنى. ومن خلاله تظهر الطاقة الخلاقة لدى الأديب، ما دام المهم فى النص الأدبى "هو طاقته الاختراقية ؛ أى ما يضيفه إلى السياق"(١).

وإذا كان اختلاف النصوص مرده إلى جدلية الزوج : الملكة/الصنعة، وتغليب جانب على آخر. فإن دعوة النقاد تشى بعدم الإفراط فى هذا التغليب فى تجارب النصوص. وإذا حدث هذا التغليب فى نص أدبى معين، فإنه لايخفى على الناقد المتمرس. ولهذه الأسباب نفهم دعوة النقاد إلى ثقافة الناقد، وإلمامه بثقافة شعرية خاصة تمكنه من عملية تقويم النصوص وتوجيه أصحابها. كما تمكنه أيضا من معرفة مصدر النص. وحتى يكون الناقد من أهل العلم، لابد أن تكون لديه " القدرة على استعادة الحالة الشعورية الخيالية الفكرية الكامنة وراء النص المقروء، والقدرة على التمييز بين التجارب الشعرية"(٢). كون النقد الأدبى معرفة تضاف إلى المعارف التى ينطوى عليها النص الأدبى، وتجربة تضاف إلى تجارب الأديب.وبها يتمكن الناقد من معرفة المصدر الذى انبعث منه النص. ويرجع أبو حيان التوحيدى اختلاف النصوص إلى الاختلاف فى المنابع النفسية التى يخرج منها النص والتى يوضحها بقوله :" قال شيخنا أبو سليمان(*) الكلام ينبعث فى

---

(١) أدونيس : كلام البدايات، ص١٨ .

(٢) أدونيس : كلام البدايات، ص٢٧ .

(*) أبو سليمان: هو محمد بن طاهر بن بهرام المنطقى السجستانى، أكبر علماء بغداد فى عصر أبى حيان التوحيدى، فى المنطق والحكمة والفلسفة. كان مجلسه حافلا بالعلماء والحكماء، واسع الاطلاع فى الفلسفة اليونانية، وكان به عَوَرٌ وبرص يمنعانه من غشيان مجالس الأمراء والوزراء، وهو أكبر شيوخ أبى حيان. مات فى نهاية القرن الرابع الهجرى. (انظر، أبو حيان التوحيدى، الإمتاع والمؤانسة، ج١، ص٢٩، هامش رقم ١).

أول مبادئه، إما من عفو البديهة، وإما من كد الرويَّة، وإما أن يكون مركبا منهما. وفيه قواهما بالأكثر والأقل ؛ ففضيلة عفو البديهة أنه يكون أصفى وفضيلة كد الروية أنه يكون أشفى. وفضيلة المركب منهما أنه يكون أوفى ؛ وعيب عفو البديهة أن تكون صورة العقل فيه أقل؛ وعيب كد الروية أن تكون صورة الحس فيه أقل، وعيب المركب منهما بقدر قسطه منهما : الأغلب والأضعف ؛ على أنه إن خلص هذا المركب من شوائب التكلف، وشوائب التعسف، كان بليغا مقبولا رائعا حلوا، تحتضنه الصدور، وتختلسه الآذان وتنتهبه المجالس"(١).

يمكننا أن نستخلص من كلام أبى سليمان هذا، حقيقتين إثنتين: أولاهما : دعوته إلى الاضطلاع بمهمة تمييز النصوص وإرجاعها إلى أصلها، واستكناه كنهها والتدبر فى الكيفية التى تأتلف بها عناصرها. والتفرقة بين " الأصفى " و " الأشفى" و " الأوفى ". وحتى يستطيع القارئ (الناقد) هذه التفرقة ينبغى أن يعرف مصدر انبعاث وحدات النص، هل صِيغَت من معطيات الحس أم من معطيات العقل ؟. وفى هذا إشارة إلى صعوبة النقد وصعوبة التحكم فى وظيفته التى تتمثل فى رد هذه الوحدات إلى مصادرها. وفى هذا يكمن سر اهتمام القدماء فى تركيزهم على " الخبرة " و " الدربة " و " المران ".

وثانيتُهما : إن النص الأدبى ثلاثة مستويات. وإن المستوى الأفضل هو الذى تتضافر فيه كل من "البديهة " و " الروية ". لأنه بفضل هذا التضافر يؤدى النص وظيفته المنتظرة منه وهى، تغذية الحواس والمشاعر، و " انتهاب المجالس " له. ومن هنا يكون " النص الكامل هو ذاك الذى يتم فيه انصهار ما هو طبيعى فى الإنسان وما هو مكتسب"(٢).

---

(١) أبو حيان التوحيدى : الإمتاع والمؤانسة، ج٢، ص١٣٢ .

(٢) توفيق الزيدى : مفهوم الأدبية فى التراث النقدى، ص٨١ .

وبهذا نفهم علاقة أصول التفكير النقدى لدى نقادنا القدماء، ودورها فى نظرتهم للنص الأدبى وتحديد طبيعته، ووظيفته تجاه المتلقى. كون النص تعبيرا فنيا، وأن فنيته تنهض بها طريقة نظمه وانسجام وحداته فى أفق إبداعى متجانس. وإذا كان الكلام وفق هذا النظام كان صاحبه متفوقا أدبيا. ولا يحرز على هذا التفوق إلا إذا اتبع مراحل الاكتساب التى ضبطها النقاد والبلاغيون، معتمدين فى ذلك على الثقافات المختلفة التى سبقوا إليها، وعلى واقع ثقافاتهم. وقد" قال حكيم الهند : أول البلاغة اجتماع آلة البلاغة "(١). وهذه "الآلة " تحصل لصاحبها عن طريق التعلم والاكتساب اللذين اعتبرهما النقاد مقوما أساسيا فى تحديد النص الأدبى من الخارج ؛ أى من خلال تحديدهم للمواصفات التى ينبغى أن يكون عليها منشئ النص. وهذه هى الخلفية التى يمكننا تحديدها فى اعتناء النقاد والبلاغيين بحصر النص الأدبى فى الناحية النفسية والاجتماعية والثقافية للأديب. باعتبارها مرحلة أولى تسبق مرحلة تحديده وحصره من الداخل ؛ أى من خلال وحداته وعناصره المختلفة، وكيفية تشكلها وائتلافها. وفى كل هذا إشارة إلى أن النص الأدبى لا يكون له وجود إلا إذا كانت هناك علاقة وطيدة بين الأديب وتراثه. هذه العلاقة الجدلية هى التى كان النقاد القدماء يحافظون عليها، ويرون فيها الطريقة المثلى التى تمكن الأديب من امتلاك ملكة الكتابة والسيطرة عليها، بل يرون فيها الشرط الأول لإحكام صناعة النصوص الأدبية. وقد عبر ابن منظور(ت. ٧١١هـ) عن هذه المبادئ والأصول أحسن تعبير. إذ يقول :" وكان أبو نواس قد استأذن خلفا الأحمر فى نظم الشعر. فقال له : لاآذن لك فى عمل الشعر إلا أن تحفظ ألف مقطوع للعرب، ما بين أرجوزة وقصيدة

---

(١) أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، ص٢٩ .

ومقطوعة. فغاب عنه مدة وحضر إليه، فقال له: قد حفظتها، فقال : أنشدها، فأنشده أكثرها فى عدة أيام. ثم سأله أن يأذن له فى نظم الشعر، فقال له : لا آذن لك إلا أن تنسى هذه الألف أرجوزة كأنك لم تحفظها. فقال له : هذا أمر صعب على، فإنى قد أتقنت حفظها. فقال له : لاآذن لك إلا أن تنساها. فذهب إلى بعض الديرة وخلا بنفسه، وأقام مدة حتى نسيها. ثم حضر، فقال : قد نسيتها حتى كأن لم أكن حفظتها قط. فقال له : الآن انظم الشعر"(١).

إن فكرة استيعاب التراث والوقوف على أسراره، وتمثله إجمالا، يُحدث التفاعل الحقيقى بين الحاضر والماضى ؛ بل هو الأساس فى توفر ملكته عند ابن خلدون (ت. ٨٠٦ هـ)، الذى يقول :" اعلم أن لعمل الشعر وإحكام صناعته شروطا. أولها الحفظ من جنسه ؛ أى من جنس شعر العرب حتى تنشأ فى النفس ملكة ينسج على منوالها ويتخير المحفوظ من الحر النقى الكثير الأساليب... ومن كان خاليا من المحفوظ فنظمه قاصر ردىء. ولا يعطيه الرونق والحلاوة إلا كثرة المحفوظ"(٢).

ثم يحذو حذو ابن منظور، وما أورده على لسان خلف الأحمر، فى تفضيله لنسيان المحفوظ حتى لايبقى فى ذاكرته إلا تلك المعالم البارزة التى يهتدى بها فى إنشاء النصوص.

هذا الشعور بالانتماء الذى ظل متداولا فى أوساط نقادنا القدماء دون أدنى معارضة من أحد، هو الذى جعله مصطفى ناصف أصلا من أصول التفكير النقدى لديهم، وجوهرا من جواهره المتينة، ومدارا يدور

---

(١) ابن منظور المصرى : أبو نواس فى تاريخه وشعره ومباذله وعبثه ومجونه، تحقيق: عمر أبو النصر، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٠، ص٥٠ .
(٢) ابن خلدون : المقدمة، ص٥٧٤ .

حـولـه كلُّ عـمل يراد لـه التطور ولازدهار. إذ يقـول : " فلبـاب النقـد العـربى بلا جدال هو البحث عن الحاضر الذى يتفـاعل مع الماضى، أو الجـديد الذى يعانق القـديم، أو الجـدل الذى لايسـتـقيم فيـه دعـاوى الخلاف دون دعاوى القـرب وشبـه الاتفـاق... هـذه هـى الروح العـميقة التى تجرى فى النـقد العربى القـديم الذى يوسم من أجل هذا كله، بأنه محـافظ أو مغـال. وكلمـة محـافظ كلمـة صـالحـة إذا أريد بهـا الشـعور بالانتـماء والشعور بالشخصيـة الجماعيـة والتقديـر المستمـر للماضـى تقديرا لا يزول"(١).

وهذا مـا نـريده لأنفسنـا، ونحن نحـاول الكشف عمـا فى التـراث من مبـادئ وأفكار نقـدية لا تزال تتـفـاعل مع الحـاضـر وتسـايره، إذا أُوِّلَت تأويلا مناسبا يخدم الدراسـة الأدبية، وينـأى به عن الفهم الواحد له، أو التمسك بحرفيته.

إن المعول عليه فى أى دراسـة حديثة، هو البـحث عن التفـاعل الممكن وعن خـصـوصـيـتـه والكـشف عن الخـيـط الـذى بـه يتـم ربـط ذلك الماضى بهـذا الحـاضـر. وفى هذا المعنـى نجـد كـثـيرا من المصطلحـات التى تتردد كثيرا فى الحقول النقدية المعـاصرة، يشى مضمونها بضمون تلك التى تـتـردد فى تراثنـا النقـدى. ويأتـى مصطلح " التنـاص(*) (inter-textuality) علـى رأس هـذه المصطلحـات. والـذى يعنـى أن " كل نـص هـو تناص والنصـوص الأخرى تتراءى فيـه بمستويات متفـاوتة، وبأشكال

(١) مصطفى ناصف : قراءة ثانية لشعرنا القديم، مطبوعات الجامعة التونسية، ص١٤ .

(*) يُعَرَّبُ مصطلح (intertextuality) ب «التناص» أحيانًا. وأحيانا أخرى ب «التفاعل النصى ". كمـا هـى الحـال لدى محمد بريرى، فى مقالـه " الملكة الشعرية والتفـاعل النصى "، مجلة فصول، مج٨، ع/٣ ٤، ١٩٨٩، ص٢٠ . أما (سيزا قاسم)، فقد عربته بمصطلح " توالد النصوص "، فى مقـال لهـا بعنوان " توالد النصـوص وإشباع الدلالة ". مجلة ألف، القـاهرة، ع٨، ١٩٨٨، ص٣١ .

ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى. إذ نتعرف فيها على نصوص الثقافة السالفة والحالية. فكل نص ليس إلا نسيجا جديدا من استشهادات سابقة"(١).

إن النص لا يكون له وجود إلا إذا كانت للأديب خلفية ثقافية واسعة عن الكيفية التى تنشأ بها النصوص. وأن كل نص له صلة ما بالنصوص الماضية. هذه الصلة هى التى أرادها النقاد للأدباء بأن يظلوا محافظين عليها. لأن فى هذه المحافظة يكمن سر ظهور النص الأدبى للوجود. وكأن العلاقة الجدلية التى تنشأ للأديب مع تراثه هى سبب إبداعه للنصوص. ومن هنا نفهم كيف تكون العوامل الخارجية للنص الأدبى عاملا قويا فى تحديد الإطار الذى ينبغى أن يكون عليه. فكلما كان الأديب أكثر اطلاعا وإحاطة بأنواع الثقافات، كلما كان أكثر تحكما فى أدواته التعبيرية. وفى هذا المعنى يسجل ابن رشيق القيروانى (تـ. ٤٥٦ هـ) رأى (بكر بن النطاح الحنفى) عن دور "التعهد " والقراءة فى توليد النص الأدبى. فيقول :" قال بكر ابن النطا ح الحنفى : الشعر مثل عين الماء: إن تركتها اندفنت، وإن استهتنتها هتنت..." (٢). ثم يبين الإسناد الذى تُسند إليه قريحة الأديب وطبعه. فيرى أن ذلك لا يتم باستنزاف الطاقة الذهنية، و"لكن بالمذاكرة مرة؛ فإنها تقدح زناد الخاطر، وتفجر عيون المعانى وتوقظ أبصار الفطنة، وبمطالعة الأشعار كرة ؛ فإنها تبعث الجد وتولد الشهوة"(٣). وهذا يعنى أن وجود النص

---

(١) رولان بارت: نظرية النص، ترجمة، محمد خير البقاعى، مجلة العرب والفكر العالمى، مركز الإنماء القومى، بيروت، ع٣، ١٩٨٨، ص٩٦ .

(٢) ابن رشيق القيروانى: العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محى الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٩٨١، ج١، ص ٢٠٦ .

(٣) ابن رشيق القيروانى: العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج١، ص٢٠٦ .

قائم على مرجعية سابقة، يستحيل وجوده إذا انتفت. يريد ابن رشيق أن يجعل من "المذاكرة " و " المطالعة " عاملا أساسيا فى تفجير الطاقة الإبداعية، وعاملا فى توليد الدوافع لدى الأديب فى محاذاة النصوص التى انطبعت فى ذهنه أكثر وتركت أثرها المميز فى نفسه. فالنص إنما وجد للقراءة. وعندما " نقرأ، يعنى بافتراض أكثر عمومية أن ننتج خطابا جديدا، وأن نربطه بالنص المقروء. هذا الارتباط بين الخطاب القارئ وبين الخطاب المقروء، يكشف داخل التكوين الداخلى للنص ذاته قدرة أصيلة على استعادة الخطاب لذاته بشكل متجدد، وهى التى تعطى خاصيته المفتوحة على الدوام"(١).

فالنص الذى انبثق من النصوص السابقة التى اطلع عليها الأديب أو حفظها فى وقت معين، ليست هى التى نجدها فيه بحرفيتها، وإنما نجد بعض التصورات التى تومئ إليها تراكيب النص المقروء. لأن الأديب لايكون له توجه معين إلا إذا نشأت لديه " ملكة " نتيجة للاطلاع والحفظ، ومحاولة النسج على منوال القدماء فى البداية. ثم لايلبث أن يكوّن لنفسه منوالا خاصا يكون مزيجا من كل الثقافات التى اغترف منها ؛ أى أن مُنشئ النص " إنما يحفظ من التراث لكى تنشأ فى نفسه ملكة يصدر عنها فى قول الشعر. فالغاية من معرفة التراث أن ينشأ فى عقل الشاعر ما يشبه المنوال الذى ينسج عليه الشاعر فيما بعد كلامه. وليس الغرض من حفظ القديم محاكاته بل غايته نشوء الملكة، فإن نشأت لم يعد للمحفوظ وظيفة"(٢).

---

(١) بول ريكور: النص والتأويل، ترجمة، منصف عبد الحق، مجلة العرب والفكر العالمى، مركز الإنماء القومى، بيروت، ع٣، ١٩٨٨، ص٤٧ .

(٢) محمد بريرى : الملكة الشعرية والتفاعل النصى، مجلة فصول مج٨، ع٣ / ٤، ١٩٨٩، ص٢٣ .

وليس معنى هذا أن ملكات الأدباء واحدة، لكونها تغترف من نبع واحد هو التراث. وإنما تختلف باختلاف خصوصية التفاعل الذى يتم بين صاحب النص والنصوص التى اختارها نموذجا. بالإضافة إلى ذلك، أن القدرات والمهارات لا يمكنها أن تتشابه مشابهة كلية.

هذا الاختلاف فى الملكات والطبائع والأمزجة، وغير ذلك، هو الذى يؤدى إلى اختلاف النصوص بعض الاختلاف، وتباينها من بعض الوجوه. ثم إن الأدباء لا يتبعون طريقة واحدة فى إنشاء النصوص " فمن الشعراء من يسبق إليه بيت وإثنان، وخاطره فى غيرهما... ومنهم من ينصب قافية بعينها لبيت بعينه من الشعر... ومنهم من إذا أخذ فى صنعة الشعر كتب من القوافى ما يصلح لذلك الوزن الذى هو فيه...ومن الشعراء من إذا جاءه البيت عفوا أثبته، ثم رجع إليه فنقحه، وصفاه من كدره، وذلك أسرع له وأخف عليه، وأصح لنظره وأرخى لباله... وآخر لايثبت البيت إلا بعد إحكامه فى نفسه وتثقيفه من جميع جهاته وذلك أشرف للهمَّة وأدل على القدرة، وأظهر للكُلفة، وأبعد من السرقة"(١).

إن خصوصية النص الأدبى يولدها الأديب من جملة أحداث: تاريخية ونفسية ولغوية. وتكمن هذه الخصوصية بخاصة، فى نوع الأداة التى يستخدمها. فقد تكون ألفاظه مجتلبة من النصوص التى حفظها وبقيت بعضها عالقة فى ذاكرته. وقد تتجاوز تجربته تجارب السابقين من حيث التوظيف الفعلى لهذه الأدوات.

وبناءً على نوعية الاستخدام هذه، يبرز التشابه بين النصوص أحيانا وتفردها أحيانا أخرى. والأمر فى كل هذا يرجع إلى كفاءة الأديب

---

(١) ابن رشيق القيروانى : العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج١، ص ص٢١٠ ٢١١ .

وممارسته المستمرة فى النظر والإبداع. وقد " يتجلى مظهر الخلق الذى للغة عندما تتمثل الكفاءة اللغوية عند المتكلم، على شكل منظومة (قواعد) تسمح بتوليد مجموعة غير منتهية من الجمل"(١). وقد تحدث النقاد القدماء عن الكفاءة ووازنوا بين قدرات الأدباء واختلافهم فى توظيفهم للأدوات التعبرية.

هذا الاختلاف فى التوظيف هو الذى انطلق منه ابن رشيق القيروانى فى نصه السابق، عندما فرق بين طرق الشعراء فى تسجيلهم للشحنات العاطفية التى تنتابهم، واعتماد بعضهم على التلقائية وبعض على التثقيف والتنقيح. وهذا يعنى أن أداة التعبير تتفاوت بين النصوص. فتتزايد فى نص وتتناقص فى آخر. وهذا التفاوت يضطلع به القارئ عند موازنته بين النصوص. لأن "القارئ ركن أساسى فى الأدب، ولا يكون الأدب أدبا حتى يخرج إلى القارئ، ومن أجل القارئ سميت البلاغة بلاغة والأدب أدبا. والكاتب قديما وحديثا يتصور قبل الكتابة مميزات قارئه "(٢).

هذه المميزات هى التى اهتم بها النقاد القدماء أكثر من اهتمامهم بالنص فى حد ذاته، وذلك بمزاوجاتهم بين "الصناعة " و " الثقافة " ابتداء من ابن سلام. وفرقوا بين "المخترع" و "المولد". كما فرقوا أيضا بين " الاختراع " و "الإبداع". إذ نجد هذه التفرقة، بصفة خاصة عند ابن رشيق القيروانى الذى حاول تلمس الخيط الدقيق بين هذه المصطلحات، وذلك بموازنته بين نصوص سابقة وأخرى لاحقة. وأن

(١) مصطفى الصاوى الجوينى: المعانى، علم الأسلوب، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، مصر، ١٩٩٣، ص٢٧٥ .

(٢) الهادى الجطلاوى: مدخل إلى الأسلوبية، تنظيرا وتطبيقا، النشر، عيون الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩٢، ص٤١ .

هذه الأخيرة تعتمد على الأولى فى توليد معانيها. وكأنَّ " المخترع " عنده هو الأصل، و "المولد " فرع من ذلك الأصل. فيقول : "المخترع من الشعر هو : ما لم يسبق إليه قائله ولا عمل أحد من الشعراء قبله نظيره أو ما يقارب منه...

وما زالت الشعراء تخترع إلى عصرنا هذا وتولد... والتوليد : أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدمه، أو يزيد فيه زيادة ؛ فلذلك يسمى التوليد، وليس باختراع ؛ لما فيه من الاقتداء بغيره ولا يقال له أيضا " سرقة " إذا كان ليس آخذا على وجهه"(١).

ثم يذكر بعض المعانى التى سبق إليها كل من امرئ القيس وطرفة والنابغة الذبيانى، ويقارنها بمعان أخرى لشعراء آخرين متأخرين عنهم، مثل عمر بن أبى ربيعة، وعدى بن الرقاع، واضعا يده على المعنى الذى وقع فيه "التوليد"، مقوّما وموضحا سبب الجودة والرداءة فيه.

وأما الاختلاف الذى لاحظه ابن رشيق بين مصطلحى "الاختراع " و"الابداع ". فيكمن فى كل من " المعنى " و "اللفظ ". فإذا كان المعنى جديدا كان النص مخترعا. وإذا كان مطروقا، ولم يكن للمتأخر سوى فضل الصياغة، كان النص إبداعا.

وفى هذا المعنى يقول :" والفرق بين الاختراع والإبداع وإن كان معناهما فى العربية واحدا أن الاختراع : خلق المعانى التى لم يسبق إليها، والإتيان بما لم يكن منها قط. والإبداع إتيان الشاعر بالمعنى المستظرف، والتى لم يجر العادة بمثله، ثم لزمته هذه التسمية حتى قيل له بديع وإن كثر وتكرر. فصار الاختراع للمعنى والإبداع للفظ"(٢).

---

(١) ابن رشيق القيروانى : العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج١، ص ص٢٦٢ ، ٢٦٣ .

(١) ابن رشيق القيروانى : العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج١، ص٢٦٥ .

وواضح أنه يريد أن يوضح كيف تتوالد النصوص بعضها من بعض وكيف تتناسل، ثم كيف يستطيع القارئ أن يميز بين الأصول والفروع وبين الجيد والأجود. لأن النص الأدبى لا يحدده صاحبه، بل قارئه ؛ كون " مبدعه يطلقه فى فضاء اللغة سابحا فيها إلى أن يتناوله القارئ ويأخذ فى تقرير حقيقته"[1]. والكشف عن اختراعاته وإبداعاته. وذلك من خلال الأفق الذى تحدده قراءته له، والذى يشى به تَشَكُّله السيميائى الخاص.

وإذا استطاع صانع النص" أن يأتى بمعنى مخترع فى لفظ بديع فقد استولى على الأمد، وحاز قصب السبق"[2]. ومن ثم يكون الصانع مخترعا ومبدعا فى آن معا. فهناك وجود واقعى سابق للنص، وهناك وجود مادى له ممثلا فى بنيته الخاصة، بمختلف قرائنها وعلاقاتها المختلفة. وعندما يتعمق القارئ فى هذا الوجود المادى للنص يمكنه تحديد قدرة النص وبعده الجمالى، ومدى استلائه على " الأمد ". ومن هنا كان النص الأدبى " موزعا على حالتين : هناك " النص الشىء (ARTEFACT) والذى يمثل العمل الأدبى فى مظهره المادى والممكن. وهناك ثانيا " الموضوع الجمالى " الناتج عن تحقق العمل الأدبى. بواسطة القارئ. إن القارئ فى وفائه لمعايير (أو سنن) عصره يمنح لهذا العمل معنى"[3]. كون النص الأدبى متعدد الدلالات، وأن القارئ هو الذى يضفى عليه بعده الفنى والجمالى. فكل قارئ وتأويلاته الخاصة التى تعتمد على مرجعيات قد لا تعتمد عليها تأويلات قارئ

---

(١) عبد الله محمد الغذّامى: الخطيئة والتكفير، من البنية إلى التشريحية، دار سعادة الصباح، الكويت، ص ٢٦ .

(٢) ابن رشيق القيروانى : العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج١، ص٢٦٥ .

(٣) وولف دييتير ستيمبل: المظاهر النوعية للتلقي، ترجمة، أنفي محمد سعيد بنكراد، (المغرب)، مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، بيروت، ع٣، ١٩٨٨، ص١٢٧ .

آخر. وهكذا. وهذا هو السر الذى جعل النقاد القدماء يؤكدون على الممارستين معا : الممارسة الأدبية، والممارسة النقدية. حتى يصبح لكل ممارسة رصيدها العلمى والثقافى الخاص بها يعتمد عليه صاحبها فى إنشاء النصوص، أو تأويلها تأويلا مؤسَّسا. " ولكن القول بأن "كل شىء تأويل " لا يعنى أن كل التأويلات متساوية. فالقراءة مسار فى فضاء النص. مسارلا ينحصر فى وصل الأحرف بعضها ببعض من اليمين إلى اليسار، ومن أعلى إلى أسفل (وهو بمفرده المسار الوحيد، ولهذا فليس للنص معنى مفرد) وإنما هو يفصل المتلاحم ويجمع المتباعد. وهو على وجه التدقيق يشكل النص فى فضائه لا فى خطته "(١).

إن هذا الفضاء هو الذى يسمح للقارئ باكتشاف تقاطع بنى النص المقروء مع بنى نصوص أخرى سابقة عنه، أو تشاكلها معها، أو تباينها عنها. ومن ثم يستطيع تحديد الخصائص النوعية لكل نص أدبى والعناصر التى يتكون منها فضاؤه. وعن طريق هذا التحديد يمكنه أن يفرق بين " الإبداع " و " الاختراع "، حسب تعبير ابن رشيق.

وقد عبرت (جوليا كريسطيفا)(*) عن تقاطع النصوص بعضها مع بعض وتوالدها من بعضها، مبينة معنى النص قائلة:" إنه ترحال للنصوص وتداخل نصى، ففى فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة متقطعة من نصوص أخرى"(٢).

---

(١) تزفيطان طودوروف : الشعرية، ترجمة، شكرى المبخوت ورجاء بن سلامة دار توبقال للنشر، المغرب، ط٢، ١٩٩٠، ص ٢٢

(*) (JULIA KRISTEVA) أستاذة فى جامعة باريس، قامت بدراسات فى حقل الألسنية العامة، والأبيستمولوجية اللغوية وسيميائة النص. لها عدة مؤلفات منها علم النص. انظر، فاطمة الطبال : النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٣، ص٢٦٧ .

(٢) جوليا كريسطيفا : علم النص، ترجمة، فريد الزاهى، مراجعة، عبد الجليل كاظم، دار توبقال، المغرب، ط١، ١٩٩١، ص٢١ .

وتحـدد هذا الداخل بمصطلح (إيديولوجـيم) (IDEOLGEME) . وهو العنصرالذى تلتقى فيه بُنى النص بالمرجع النصى الخارجى الذى يتمثل فى الظروف والملابسات التى سببت وجود النص. باعتباره يتوالد من الأحداث التاريخية واللغوية والنفسية والاجتماعية للأديب. وقد كانت نظرة (كريسطيفا) لمصطلح (إيديولوجيم) على أنه وظيفة من الوظائف التى تنهض بها الممارسات السيميائة، إذ تقول :" وسنطلق على تقاطع نظام نصى معين... مع الملفوظات (المقاطع)... اسم الإيديولوجيم الذى يعنى تلك الوظيفة للتداخل النصى... إن إدراك النص كـإديولوجـيم يحدد منهجية السيميائيات التى، وهى تدرس النص كتداخل نصى، تفكر فى (نص) المجتمع والتاريخ. إن إيديولوجيم نص ما، هو البؤرة التى تستوعب داخلها العقلانية العارفة تجول الملفوظات (التى لايمكن اختزال النص فيها أبدا) إلى كل جامع (النص) وكذا باندماج الكلية فى النص التاريخى والاجتماعى"(١). وهذا يعنى أن هناك إحالات كثيرة يجدها القارئ فى النص المقروء. وقد تكون هذه الإحالات تاريخية أو اجتماعية أو ثقافية كانت متداولة قبل ظهور النص الجديد الذى يقرأ على ضوء هذه الإحالات المتنوعة التى سبقته أو عاصرته أو تلته.

ومن ثم يستطيع القارئ تلمس التشابه والاختلاف بين النصوص، ويضع النص فى خريطة ثقافية معينة وفى حيز زمانى معين. لأن " الكلام كله : سالفه وحاضره يصب فى النص ؛ ولكن ليس وفق طريق متدرجة معلومة، ولا بمحاكاة إرادية، وإنما وفق طريق متشعبة، صورة تمنح النص وضع الإنتاجية وليس إعادة الإنتاج "(٢)؛ أى أن النص عند (رولان بارث) نسيج جديد من استشهادات سابقة. لأن الأديب قديما

---

(١) جوليا كريستيفا : علم النص، ص ص٢١ ٢٢ .

(٢) رولان بارت : نظرية النص، مجلة العرب والفكر العالمى، ص٩٦ .

وحديثا لايمكنه أن يستغنى عن الثقافات المختلفة التى سبقته أو تلك التى تحيط به، بل إنها الأساس فى جعله يحتل حيزا معينا فى بيئة الأدباء. ولهذا كان " التناص... بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان. فلا حياة له بدونهما(*) ولا عيشة له خارجهما"(١).

وإذا كان " التناص " ضرورة ثقافية لايمكن للأديب أو المتلقى أن يحيد عنها أو يتخلص من امتصاصها. فإن فضل الأديب فى كل ذلك يرجع إلى الكيفية التى يتم بها إخراج تلك المعانى المبثوثة فى الثقافات المختلفة التى اغترف منها وقدرته فى اختيار الألفاظ التى تناسب تلك المعانى. فقد تكون تلك المعانى مستهلكة لايعبأ بها فى وسط اجتماعى معين، ثم يمتد إليها قلم أديب معين فيرفع من شأنها وتصبح مضرب المثل فى ذلك الوسط ولدى الأجيال المتعاقبة. والشىء نفسه يقال بالنسبة للمعانى ذات الشأن الكبير فتصبح لدى أديب آخر قليلة الشأن، إذا صاغها فى قالب فنى ساخر.

وفى هذا المعنى ينقل إلينا ابن سنان الخفاجى (ت. ٤٦٦ هـ) رواية رواها " قدامة بن جعفر عن محمد بن يزيد المبرد عن التّوّزى، قال : قلت للأصمعى : من أشعر الناس ؟ فقال : من يأتى إلى المعنى الخسيس فيجعله بلفظه كبيرا، أو الكبير فيجعله بلفظه خسيسا، أو ينقضى كلامه قبل القافية. فإذا احتاج إليها أفاد بها معنى"(٢).

توحى إلينا هذه الرواية، بأن النقاد القدماء منهم ابن سنان الخفاجى يُولون أهمية كبرى للقدرة التى تظهر لدى الأديب فى نصه

(*) الصحيح هو "من دونهما " بدلا من " بدونهما ".

(١) محمد مفتاح:تحليل الخطاب الشعرى، استراتيجية التناص، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، ١٩٨٥، ص ١٢٥ .

(٢) ابن سنان الخفاجى: سر الفصاحة، دارالكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٢، ص١٥٥ .

الفنى. فالمعوّل عليه ليس "الاختراع" فى حد ذاته ؛ أى اختراع المعانى بل "الإبداع"؛ أى طريقة نسج الألفاظ ونظمها فى نسق معين يقتضيه مقامها. ويكون ذلك بمجاراة السلف فى الصناعة والتأليف، وما تواضع عليه فى الاستعمال وعدمه " وما يجرى مجراه فى جانب التأليف مذكور، وفى شعبه محدود، واتباع العرف فى إيراد الظاهر المعروف دون الشاذ النادر، واجب لمن آثر مشاركتهم فى فصاحة النظم، وسلامة النسج، فإنما بهم يقتدى، وعلى منارهم يهتدى"(١).

لايختلف ابن سنان الخفاجى كثيرا عن النقاد الذين سبقوه فى نظرتهم للعملية الإبداعية، فى تشبيهها بالصناعة. وإذا استطاع الأديب أن يجمع "فى كلامه بين ألفاظ أهل الفنون والصناعات واصطلاحاتهم كان ذلك أدل على فضله وغزارة علمه، وأجدر بتوافر الدوافع على سماع كلامه واستكتابه واشتهاره، لأنه يصير كالطعام الجامع ألواناً، فالنفوس إليه أميل منها إلى اللون الواحد"(٢). وحتى تكون هذه الصناعة متقنة وتامة ينبغى أن تكون مؤسسة على أشياء خمسة : الموضوع والصانع، والصورة، والآلة، والغرض(٣). مؤكدا فى كل ذلك على " الطبع ". لأنه " لايمكن أحدا أن يعلم(*) الشعر من لاطبع له وإن جهد فى ذلك، لأن الآلة التى يتوصل بها غير مقدورة لمخلوق، ويمكن تعلم سائر الصناعات لوجود كل ما يحتاج إليه من آلاتها "(٤).

إن الذى يركز عليه ابن سنان من خلال ذكره لخاصية " الطبع "، إنما هو "الآلة " باعتبارها تجمع بين الملكة والاكتساب، وباعتبارها

---

(١) ابن سنان الخفاجى: سر الفصاحة، ص١٠٩ .
(٢) عبد الفتاح لاشين : الخصومات البلاغية والنقدية فى صنعة أبى تمام، ص٨١ .
(٣) انظر، ابن سنان الخفاجى: سر الفصاحة، ص٩٣ .
(*) يبدو أن الصحيح هو " لا يمكن أحدُ أن يعلم ".
(٤) ابن سنان الخفاجى: سر الفصاحة، ص ٩٤ .

أيضا تجمع بين الصانع والمتقبل. فينبغى أن يكون الإثنان مزَّودَيْن بها وإلا انتفت الصناعة وانتفى التقويم والتوجيه. وهذه الآلة تحصل لهما " بالمخالطة والمناشدة وتأمل الأشعار الكثيرة والكلام المؤلف على طول الوقت وتراخى الأزمنة"(١). وهذه هى التى تعصمهما من " التكلف" و"التصنع " باعتبارهما صفتين ذميمتين فى صناعة النصوص. وأن الحاسة التى تضطلع بهما لدى المتلقى هى حاسة "الذوق " المهذب. فالمتكلف يُلام على تكلفه، والمتصنع يلام أيضا على تصنعه. ومن هنا فإن النص الأدبى ذو مستويين. وأن الذى يكون خاليا من هاتين الصفتين نص جدير بالاهتمام والتقدير. " فالبدوى صاحب الطبع فى هذا الفن أعذر من القروى المتكلف، لأن هذا لا يعرف هذه إلا بعد البحث والطلب وتجشم العناء فى التصفح، وعلى قدر ذلك يجب لومه والإنكار عليه"(٢). ولابد أن يكون المنكر عارفا بالطرق والكيفيات التى تصنع بها النصوص حتى يستطيع المفاضلة والترجيح.

٢ - أهمية الصدق فى تحديد النص الأدبى :

الصدق من ألزم الصفات التى يجب على الأديب المبدع، شاعرا كان أم ناثرا، أن يأخذ نفسه بها حتى يستوفى عمله الأدبى مقوماته الأساسية من الروعة والكمال. لذا نجد ابن طباطبا يشير إلى أنَّ العبارة الفنية ينبغى أن تكون مؤيدة " بما يجذب القلوب من الصدق عن ذات النفس بكشف المعانى المختلجة فيها، والتصريح بما كان يكتم منها، والاعتراف بالحق فى جميعها"(٣). فالصدق حليَة نفسية للأديب. وكلما كانت صادقة كلما كان النص الأدبى أقرب إلى نفوس متلقيه. إذ

---

(١) ابن سنان الخفاجى: سر الفصاحة، ص٩٦ .

(٢) ابن سنان الخفاجى: سر الفصاحة، ص٧٣ .

(٣) ابن طباطبا : عيار الشعر، ص٢٢ .

تبلغ الشاعرية عنده أعلى مستوى من التحليق والسمو. فالصدق، فى رأى ابن طباطبا، عامل مهم فى جودة النص ومبدأ نقدى حاسم. ولهذا كان على الأديب أن" يتعمّد الصدق"(١).

ولكن ما نوع " الصدق " الذى يدعو إليه ابن طباطبا ويطلب من الأدباء الاتصاف به فى نصوصهم ؟ أهو الصدق الفنى أم الصدق الناشئ عن الواقع المعيش ؟. للإجابة على ذلك نسوق بعض آرائه، وآراء بعض النقاد المعاصرين. يقول امرؤ القيس :

نَظَرْتُ إِلَيْهَا وَالنُّجُومُ كَأَنَّهَا * مصَابِيحُ رُهْبَان تُشبُّ لقفَّال.

يعلق ابن طباطبا على هذا البيت الشعرى قائلا : " فشبه النجوم بمصابيح رهبان لفرط ضيائها وتعهد الرهبان لمصابيحهم وقيامهم عليها لتزهر إلى الصبح، فكذلك النجوم زاهرة طول الليل وتتضاءل للصباح كتضاؤل المصابيح له. وقال : (تُشب لقفَّال) لأن أحياء العرب بالبادية إذا قفلت إلى مواضعها التى تأوى إليها من مصيف إلى مشتى، ومن مشتى إلى مربع أوقدت نيرانا على قدر كثرة منازلها وقلتها ليهتدى بها، فشبه النجوم ومواقعها من السماء بتفرق تلك النيران واجتماعها فى مكان بعد مكان على حسب منازل القفال من أحياء العرب، ويهتدى بالنجوم كما يهتدى القفال بالنيران الموقدة لهم"(٢).

هذا النوع من التشبيه لامرئ القيس، تشبيه صادق، لأنه، حسب رأى ابن طباطبا، مأخوذ من الواقع المعيش. فقد أخذ الشاعر هذه الصورة من واقع حياته، وهى صورة حقيقية متداولة فى أوساط القبائل العربية. بالإضافة إلى ذلك أن الشاعر استخدم أداة التشبيه "

---

(١) ابن طباطبا : عيار الشعر، ص١٢ .
(٢) ابن طباطبا : عيار الشعر، ص٢٨ .

كأن " ولم يستخدم أداة أخرى. ومن هنا حكم ابن طباطبا بصدق امرئ القيس. ولو استخدم الشاعر أداة غير" كأن " أو "الكاف" لكان كلامه قريبا من الصدق. لأنه " فما كان من التشبيه صادقا قلت فى وصفه كأنه أو قلت ككذا. وما قارب الصدق قلت فيه تراه أو تخاله أو يكاد"[(١)].

وكأن ابن طباطبا، هنا، يفاضل بين أدوات التشبيه فيجعل من " كأن" و"الكاف " أصلا، ومن " ترى " و "تخال " و " يكاد " فروعا. وعن طريق هذه الأدوات، يمكن للمتلقى أن يفرق بين مستويات " الصدق " فى النص الأدبى. فالخبر الذى نقله لنا امرؤ القيس خبر صادق. ومن هنا فالصدق الذى يعنيه ابن طباطبا هو الصدق الخاص بالحياة الواقعية. لأنه قائم فى النفوس والعقول. وأن الحواس اعتادت على رؤيته والتمتع به. ولعل هذا ما يقصده مصطفى الجوزو فى ذهابه إلى أن ابن طباطبا يرى أن الصدق "يكمن فى وجه الشبه وفى مضمون الخبر"[(٢)]؛ أى أن الصدق المقصود هو صدق المعانى الواقعية.

ثم يفرق ابن طباطبا بين النص الواضح الجيد الذى تقبل عليه النفوس فيحصل لها الفهم الثاقب، والنص المستغلق. فيرى أن " الفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق، والجائز المعروف المألوف، ويتشوف إليه ويتجلى له، ويستوحش من الكلام الجائر، والخطإ الباطل والمحال المجهول المنكر، وينفر منه ويصدأ له "[(٣)]. فالنص الأدبى إذًا مستويات. منه الواضح ومنه المستغلق. ويحصل الفهم للمتلقى فى

---

(١) ابن طباطبا : عيار الشعر، ص٢٧ .

(٢) مصطفى الجوزو : نظريات الشعر عند العرب، الجاهلية والعصور الإسلامية، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٨١، ص١٥٠ .

(٣) ابن طباطبا : عيار الشعر، ص٢٠ .

بعض النصوص ولا يحصل له فى بعضها الآخر، تبعا لتركيبة كل نص. فإذا كانت التركيبة مألوفة وسليمة من أى حيف أخذت نفس المتلقى بشاعرية النص وسحره وجماله. أما إذا كانت بعكس ذلك استغلق عليها الفهم فتعزف عنه.

ويتوسع إحسان عباس فى تحليله لعنصر"الصدق " فيجعله مرادفا لكل من " الحق " و " الجمال "، معلقا على رأى ابن طباطبا السابق، قائلا :" لأن هذا الصدق صنو للاعتدال الجمالى... فالجمال والحق (أو الصدق) مترادفان هنا فى الدلالة. فهذا الصدق يعنى السلامة التامة من " الخطأ " فى اللفظ و " الجور" فى التركيب و "البطلان " فى المعنى، أى هو أن يتمتع الشعر بالاعتدال بين هذه العناصر جميعا"[1].

والحقيقة أن اللفظ لايمكن أن يحكم عليه بالصدق أو عدمه. وإنما يحكم عليه من حيث الخطأ والصواب ومن حيث الحسن والقبح. ثم إن ابن طباطبا يضع فى البداية عيارا عاما وهو يتحدث عن علة حسن النص الأدبى. ويتمثل هذا العيارفى قوله : " وعلة كل حسن مقبول الاعتدال، كما أن علة كل قبيح منفى الاضطراب "[2]. ثم يبين معنى الاعتدال " فى النص الأدبى، وهو عدم الجور فى التأليف. وكما يكون فى أجزاء النص يكون أيضا فى أوزانه. وأما الصدق فمجاله المعنى. وإذا وقع اضطراب فى التأليف والتركيب فسد الاعتدال وحل محله الجور. وكلما عثرت نفس المتلقى على معنى واقعى فى النص، كانت قد صادفت مثله أو عايشته، كلما انجذبت نحوه أكثر لأنها تلمس فيه صدق حدوثه وواقعيته.

---

(١) إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط٤، ١٩٨٣، ص١٤٢ .
(٢) ابن طباطبا : عيار الشعر، ص٢١ .

ويعود إحسان عباس مرة أخرى إلى مصطلح "الصدق " ليرى أن دلالته متفاوتة. ثم يقسمه إلى خمسة أقسام: الصدق الفنى وصدق التجربة الإنسانية والصدق التاريخى ثم الصدق الأخلاقى، وأخيرا الصدق التصويرى وهو الصدق الذى يسميه ابن طباطبا صدق التشبيه[1]، أى صدق الواقع.

أما مصطفى الجوزو، فيرى عكس ما ذهب إليه إحسان عباس. إذ يقول " صحيح أن الرجل (يعنى ابن طباطبا) يتكلم أيضا على صواب اللفظ والتركيب وصحة الوزن. لكنه يريد بذلك البعد عن الخطأ واللحن فى اللفظ والبعد عن جور التأليف فى التركيب... ولا علاقة لكل هذه بالصدق، وإنما علاقة الصدق بالمعانى"[2].

وهذا هو الذى يمكن أن يستشفه الباحث من كتاب " عيار الشعر " فى أغلب الظن، على الرغم من التعقيد الملاحظ فيه، بخصوص قضية " الصدق ".

وأما جابر عصفور، فلم ينظر إلى مثل هذا التحليل الذى تطرق إليه كل من إحسان عباس ومصطفى الجوزو عن معنى " الصدق ". فهو بعد أن يورد نصوصا شعرية وآراء ابن طباطبا فى الموضوع، يصل إلى نتيجة مفادها " أن هذا الإلحاح على الصدق جعل ابن طباطبا يسىء الظن بالاستعارة، بل يعدها من قبيل الخطإ اللغوى"[3]. وهذا استنتاج منه كون ابن طباطبا أفاض كثيرا فى الحديث عن التشبيه على حساب الاستعارة. مبينا مواطن حسنه وقبحه.

---

(١) انظر، إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص ص١٤٢ ١٤٤ .
(٢) مصطفى الجوزو : نظريات الشعر عند العرب، ص١٥١ .
(٣) جابر عصفور: مفهوم الشعر، دار التنوير للطباعة، بيروت، ط٣، ١٩٨٣، ص ٥٣ .

كما نجد أبا هلال العسكرى يفرق بين النص الشعرى والنص النثرى بناء على خاصية " الصدق ". فقد جعل الكلام الحسن خاصا بالنص الشعرى، ولم يقرن الحسن بالصدق، بل يرى أن " الصدق يراد من الأنبياء"[1]. ولعله يريد بالصدق هنا، الصدق عن الواقع كما هو ؛ أى الصدق الأخلاقى. فالشاعر يتجاوز هذا الواقع، ولا كذلك الأنبياء. وفى تجاوزه خروج عن المألوف. لأن الشاعر، فى هذه الحالة، يكون صادقا مع نفسه وما يختلج فى خاطره من معان وعواطف وأحاسيس فيعبر عنها دون أدنى اكتراث بمطابقة ذلك للواقع. مما جعل النقاد يفرقون بين نوعين من الصدق : الصدق الأخلاقى، والصدق الفنى. " فالصدق الفنى يعنى صدق المبدع فى إعرابه عما يشعر به، بصرف النظر عن موافقة كلامه للواقع الخارجى كما نراه أو مخالفة له، وبصرف النظر عن اتفاقه مع الحق أو تعارضه معه "[2]. ويمكن أن يتحقق النوعان معا وفى وقت واحد لدى شاعر من الشعراء. مثل زهير بن أبى سُلمى، الذى لم يغب عنصر الصدق بمفهومَيه، عن بعض قصائده. على الرغم من جعل شعره وسيلة من وسائل التكسب[3]. مما يبين أن الصدق الأخلاقى لم يكن حجر عثرة أمام النص الجيد، وقوة معانيه وجزالة ألفاظه. ويمكن أن تتضافر الغاية النفعية مع الغاية الجمالية فى النص الأدبى. مما يجعله ينهض بمهمته الأساسية ووظيفته المتوخاة.

ويرجع محمد عزام " الصدق " الفنى[4] إلى الصورة الشعرية التى تكون معبرة عن التجربة الشعورية الحقيقية تعبيرا صادقا. وهذا

---

(١) أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، ص١٥٥ .

(٢) عبد القادر هنى : دراسات فى النقد الأدبى عند العرب، من الجاهلية حتى نهاية العصر الأموى، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٥، ص١٠٠ .

(٢) انظر، عبد القادر هنى : دراسات فى النقد الأدبى عند العرب، ص١٠١ .

(٣) محمد عزام: التحليل الألسنى للأدب ، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ص٧٦ .

الصدق ينبغى أن يشعر به القارئ عند تلقيه هذه الصور. وأن الشعور يحدث له عندما يتفاعل معها تفاعلا يساعدها فى إحداث التخييل المناسب له. ثم يستشهد ببيت حسان بن ثابت:

وإنَّ أشْعَرَ بَيْتٍ أَنْتَ قَائِلُهُ ** بَيْتٌ يُقَالُ إذَا أَنْشَدتَهُ صَدَقَا(١).

فالصدق، هنا، مربوط بالإنشاد. ومعناه أن يكون الشاعر قادرا على التوافق مع حركات النفس وإحساسها. لأن أفضل الصور الشعرية هى التى تتمكن من النفس. إلا أن هذه الصفة لاتتحقق لها إلا إذا صيغت العبارة من معطيات الحواس الصادقة. فالتأثير النوعى لايتحقق لدى المتلقى إلا إذا ارتبط التخييل بالصدق، وسواء أكان ذلك عن طريق التجسيم أم عن طريق التشخيص أم غير ذلك من توكيد الصفات التى تتجلى فى النص الأدبى.

يتضح من كل هذا أن أصول التفكير النقدى لدى النقاد والبلاغيين قائمة أساسا على التفاعل الحقيقى بين التراث ومنشئ النص من جهة، وبين التراث ومتلقى النص من جهة أخرى؛ أى أنها قائمة على الشعور بالانتماء، وعلى الممارسة الأدبية والممارسة النقدية. وعلى ضوئها فرقوا بين النص الأصيل وغير الأصيل.

إن النص الأدبى تفرد ذاتى. وهذا التفرد يعتمد على أسس معرفية لدى صانعه، وأسس معرفية لدى متلقيه.

لقد ركز النقاد والبلاغيون على الكيفية التى يجب أن يكون عليها النص. وربطوا ذلك بمكونات الأديب والناقد ومؤهلاتهما النفسية والثقافية. وأن لهذه المؤهلات دورا كبيرا فى تجلية نوع النص الأدبى، وفى تحديد مستوياته. فهى التى تطبعه بطابعها الخاص.

---

(١) ديوان حسان بن ثابت، شرح يوسف عيد، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٢، ص٢٧٤ .

ويمكن أن نطلق على هذه المؤهلات، مقومات أدبية ومقومات نقدية. ونقصد بها معاناة الأديب والناقد. فالنص لا يكون له وجود إلا إذا كان منشئه يعانى أدبا. ولا يمكن أن تحلل وحداته وتظهر مراميها إلا إذا كان متلقيه يعانى نقدا.

إن النص الأدبى لدى النقاد والبلاغيين قائم على شاعريته ؛ أى على مايتركه من أثر فى نفس المتلقى. وأساس هذه الشاعرية أساس نفسى ؛ أى أنه محكوم بقوى نفسية خاصة. والذى لا يكون مزودا بهذه القوى لا يستطيع أن ينشئ نصا أدبيا، ولا يستطيع تحديده.

إن دور أصول التفكير النقدى لدى النقاد والبلاغيين فى تحديد هوية النص، تكمن فى تحديد الزاوية التى نظروا منها إليه. وتتمثل هذه الزاوية فى التركيز على مرجعيته، والتى تتمثل فى تلك العوامل الداخلية والخارجية للأديب والناقد، والتى هى أساس شاعريته.

وكما توصل النقاد والبلاغيون إلى تحديد النص المطبوع والنص المتكلف، توصلوا أيضا إلى تحديد النص الصادق والنص غير الصادق وذلك بناء على مبدأ الصدق الذى جعل مقياسا للتفرقة بين النص الواضح والنص غير الواضح.

وإذا كانت أصول التفكير النقدى فى بيئتى النقاد والبلاغيين قد مكنتنا من تحديد الزاوية التى نظروا منها إلى النص الأدبى. فما هى إمكانات هذه الأصول فى بيئتى المتكلمين والفلاسفة فى تحديد هذه الزاوية ؟ ذلك ما سنتطرق إليه فى الفصل الموالى.

الفصل الثانى

التنظير النقدى فى بيئتى المتكلمين والفلاسفة وبعده التأثيرى فى بلودرة طبيعية النص

أولاً : نظرة موجزة عن المتكلمين والفلاسفة.

ثانياً : مرحلة التعهد لدى بشر والجاحظ وأثرها فى تحديد هوية النص.

ثالثاً : أسس التمييز بين النصوص.

رابعاً: أهمية الخيال فى تحديد النص الأدبى.

أولاً : نظرة موجزة عن المتكلمين والفلاسفة :

يجمع الباحثون على أن المعتزلة بنوا فكرهم الاعتزالى على خمسة مبادئ، هى : القول بالتوحيد، والعدل، والوعد والوعيد ثم المنزلة بين المنزلتين، وأخيرا الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر. وكل إنسان يريد أن يكون معتزليا عليه أن يجعل من هذه المبادئ دينا وديدنا له.

ولما وجدوا المناخ السياسى ملائما، أطلقوا العنان لفكرهم وأصبحوا يخوضون فى مسائل تكاد تكون غيبية. كونهم من أشد الفرق الإسلامية تحمسا للدين الإسلامى والدفاع عنه بشتى الوسائل. وقد بحثوا فى أمهات القضايا الدينية والعقائدية معتمدين فى ذلك على البراهين والحجج القائمة على العقل فسمى هذا العلم ب "علم الكلام". وسمى الذين رسخوه فى الأذهان باسم " المتكلمين "(١).

وقد ظهرت مؤلفات كثيرة، بعناوين مختلفة مثل: مجاز القرآن، إعجاز القرآن، معانى القرآن، بيان إعجاز القرآن، نظم القرآن وغير ذلك... بغية تفهم أسراره البيانية والتأمل فى أسلوبه الرفيع، وجمال نظمه وروعة تعابيره.

وينسب الباحثون نشأة المعتزلة وفكرهم الاعتزالى إلى واصل بن عطاء، الذى يقول عنه الشهرستانى: " قال واصل ابن عطاء : أنا لا أقول إن صاحب الكبيرة مؤمن مطلقا، ولا كافر مطلق، بل هو فى منزلة

---

(١) انظر، أحمد أمين : ضحى الإسلام، دار الكتاب العربى، بيروت، ط١٠، ج٣ ص٢١ وما بعدها. وكذلك، عبد الفتاح لاشين : بلاغة القرآن فى آثار القاضى عبد الجبار وأثره فى الدراسات البلاغية، دار الفكر العربى، مطبعة دار القرآن، مصر، ص١٠٧ وما بعدها.

بين المنزلتين : لامؤمن ولا كافر. ثم قام واعتزل فى إسطوانة من إسطوانات المسجد يقرر ما أجاب به على جماعة من أصحاب الحسن. فقال الحسن : اعتزل عنا واصل، فسمى هو وأصحابه معتزلة"(١). وكان فكرهم الاعتزالى يتطور عبر المراحل المختلفة التى مر بها، وكان فى كل مرحلة تظهر أفكار جديدة، وتبرز فى الساحة أسماء أخرى يقفون بجانب الجماعة الأولى. وهكذا.

ويذهب محمد عمارة إلى أن واصل بن عطاء لم يكن سوى تلميذ لهاشم عبد الله بن محمد بن الحنفية، وأنه أخذ عنه الفكر الاعتزالى، حتى قال عنه القاضى عبد الجبار : لقد كان واصل كتابا صنفه أبو هاشم(٢). مما يبين أن فكرة الاعتزال ظهرت عند إنسان معين، أو جماعة معينة ثم بدأت تنتشر فى أوساط المجتمع. وقد " كان للمعتزلة دور هام فى الحياة الثقافية، فقد كانت هذه الفرقة تجادل وتناظر الفرق الأخرى، وتسعى إلى إشاعة منهج فى البحث لمعالجة القضايا الفكرية، وكان الخليفة المأمون سندا قويا لهذه الفرقة خاصة عندما تبنى فكرها وقاد حركتها"(٣). مقارنين فى ذلك بين النص القرآنى والنص الأدبى(*).

---

(١) الشهرستانى : الملل والنحل، تحقيق: محمد سيد كيلانى، دار المعرفة، بيروت، ١٩٧٥، ج١، ص٤٨ .

(٢) انظر، محمد عمارة : الإسلام وفلسفة الحكم، الخلافة ونشأة الأحزاب السياسية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩، ص٢٠٠ وما بعدها.

(٣) انظر، نور الدين السد : الشعرية العربية، دراسة فى التطور الفنى للقصيدة العربية حتى العصر العباسى، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٥، ص ١٨٢ .

(*) يذكر ابن النَّديم أن واصل بن عطاء والكسَائى والأخفَش والرؤَاسى ويونس بن حَبيب وقطرب النحوى، والفَرَّاء وأبا عُبيدة، والمبَرد وابن الأنبارى، والزجَّاج وخلَف. ألفوا جميعا فى معانى القرآن. وأن أبا عبيدة ألف مجاز القرآن. والجاحظ نظم القرآن وكتاب المسائل

هؤلاء النقاد والبلاغيون الذين ينتمون إلى بيئة المتكلمين لم يؤلفوا فقط فى قضية العقيدة، ومعضلة " خلق القرآن الكريم "، والرد على الملحدين. وإنما عكفوا أيضا على الدراسات الأدبية والبلاغية. فكانت لهم آراء مُجليَّة فى معظمها؛ لأنهم قاربوا فيها بين النص القرآنى والنص الأدبى، وأظهروا الفروق الأساسية بينهما. خاصة فيما يتعلق بقضية النظم.

وإذا كان المتكلمون ينتمون إلى الفكر الفلسفى ذى الطابع الدينى والعقائدى، أمثال : بشر بن المعتمر والجاحظ والرمانى والباقلانى والخطابى والقاضى عبد الجبار وعبد القاهر الجرجانى وغيرهم. فإن هناك نوعا آخر من الفلاسفة ذوى الفكر الفلسفى العام، وكذا الفكر الأدبى والنقدى. مثل الكندى (تـ. ٢٥٢ هـ)، والفارابى (تـ. ٣٣٩ هـ)، وابن سينا (تـ. ٤٢٨ هـ) وغيرهم. وكلا الفريقين مزج فكره الفلسفى وثقافته العلمية بالفكر النقدى.

والذى يهمنا من أفكار هؤلاء جميعا، تلك الأصول النقدية التى لها علاقة بتوضيح النص الأدبى وإبراز كنهه وقضايا المعرفة وأدواتها اللغوية. ثم طبيعة المعرفة التى ينهض بها النص الأدبى، والأدوات الموظفة وسيلة لبلوغ ذلك.

هذه الجوانب هى التى تقدم لنا تصور هذه المشيخة للنص الأدبى والكيفية التى يتشكل بها، والشروط التى تحكم صانعه ومتلقيه.

= فى القرآن. وبشر بن المُعتمر تناول متشابه القرآن. والواسطى وابن الإخشيد. لكل منهم كتاب فى نظم القرآن. وابن الراوندى له كتاب فى الطعن على نظم القرآن... الخ. (انظر، ابن النديم: الفهرست، تحقيق: مصطفى الشويمى، الدار التونسية للنشر والمؤسسة الوطنية للكتاب بالجزائر، ١٩٨٥، ص١٦٦ وما بعدها.

ثانيا: مرحلة التَّعهُّد لدى بِشر والجاحظ وأثرها فى تحديد هوية النص:

تطرق بشْر بن المُعتمَر(ت. ٢١٠ هـ) فى صحيفته المشهورة(*) إلى الطرق التى يتبعها صانع النص الأدبى وما يجب أن يكون عليه الأدب فى حقيقته المُثلى. مؤكدا على أن تعاطى الصنعة يرجع فى أساسه إلى " الطبيعة" و"العرق". وإذا انتفيا من الإنسان انتفت الصناعة. إلا أن " طباع " صانع النص لاتكون دائما مواتيةً له ومساعدة للتعبير عن أفكاره وما يدور بخلده ؛ بل أحيانا يستعصى عليه الكلام ويُجافيه القول، حتى ولو كان ذا طبع أصيل. فى هذه الحالة نرى بشرًا ينصحه بعدم الضجر، وبترك ذلك إلى وقت آخر يكون فيه الذهن مرتاحا والنفس هادئة والإجابة حاضرة. يقول :" فإن ابتليت بأن تتكلف القول، وتتعاطى الصنعة، ولم تسمح لك الطباع فى أول وهلة وتعاصى عليك بعد إجالة الفكرة، فلا تعجل ولا تضجر، ودعه بياض يومك وسواد ليلتك، وعاوده عند نشاطك وفراغ بالك ؛ فإنك لا تعدم الإجابة والمواتاة، إن كانت هناك طبيعة، أو جريت من الصناعة على عرق "(١).

(*) بشر بن المُعتمر، صاحب البشريَّة، انتهت إليه رئاسة المعتزلة ببغداد. وانفرد عن أصحابه فى بعض المسائل. وكان نخَّاسا فى الرقيق...(انظر، الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ج١، ص٤١، هامش رقم ٤).
ويذكر عنه ابن النديم، أنه كان شاعرا. وأكثر شعره على المسمط والمزدوج. وقد ذكر له ٢٤ كتابا من الكتب النظمية. (الفهرست، ص٧١١).
وتعد صحيفته معلما من المعالم الفكرية الأولى، ومحطة من محطات الباحثين فى الفكر النقدى والبلاغى. وكانت فائدتها عظيمة آنئذ ولاتزال بالنسبة لكل من الأدباء والبلاغيين والباحثين. مما يبين أن بشرا كان له باع طويل فى مجال العلوم العربية. والدليل على ذلك أنه لم تعجبه طريقة إبراهيم بن جبلة بن مخرمة فى تعليم الفتيان فن الخطابة، مع أنه كان خطيبا. (انظر، الجاحظ : البيان والتبيين، ج١، ص١٣٥).

(١) الجاحظ : البيان والتبيين،ج١، ص,١٣٨ وأيضا ابن رشيق القيروانى : العمدة، ج١، ص٢١٤ .
وكذلك أبو هلال العسكرى : كتابة الصناعتين، الكتابة والشعر، ص١٥٣ .

إن " الابتلاء " الذى يرومه بشر، يعنى المعاناة الأدبية. فإذا كان الإنسان يعانى أدبا باطنيا، فذلك يعنى أنه صاحب طبع وذو ملكة أدبية. إلا أن هذه الملكة لابد لها من " مران " وممارسة ودربة. ومن هنا فإن بشرا يريد أن يشير إلى أن هناك علاقة وطيدة بين صانع النص الأدبى ونصه المصنوع. فكلما كان التناسب بينهما قويا كانت العملية الإبداعية جيدة ومفيدة. وقد كان بشر حريصا على أن يكون النص الأدبى إيجابيا. ولذلك ينصح الأديب بأن يترك العملية الإبداعية إلى وقت آخر، إذا استعصى عليه ذلك فى المرة الأولى. لأن النص الأدبى لايكون له وجود إلا إذا شعر الأديب بأن هناك انقيادا معينا من طبعه يجذبه نحو تعاطى القول. أما إذا لم يكن لديه هذا الشعور والإحساس فإن التناسب بينهما يكون منعدما، ومن ثم تنعدم معه ولادة النص.

إن الصناعة لا تتم إلا إذا كانت هناك مشاركة بين الصانع والشىء المصنوع. وإلا ترك هذه الصناعة إلى أخرى. ولذلك نرى بشرا ينصح الصانع، قائلا له:" أن تتحول من هذه الصناعة إلى أشهى الصناعات إليك، وأخفها عليك فإنك لم تشتهه ولم تنازع إليه إلا وبينكما نسب، والشىء لا يحن إلا إلى ما يشاكله ""(1).

إن صانع النص يتعامل مع اللغة، وهى مادة بعيدة عنه وأثناء الصناعة يحاول أن يقرب هذا البعد منه، وذلك بالبحث عن الألفاظ المناسبة لمقامه، فينتقى منها أفضلها وأكثرها ملاءمة. ولهذا شبه صانع النص بصانع الأشياء الجامدة. فكلاهما يتعامل مع مادة أجنبية عنه. فالمعدن منفصل عن الصانع، والخشب منفصل أيضا عن النجار. ورغم ذلك فإن الصناعة تتم بطريقة جيدة وتخرج فى أحسن صورة، لأن التناسب بين الطرفين موجود، والحنين بينهما قائم.

---

(1) الجاحظ : البيان والتبيين، ج١، ص١٣٨، وكذلك ابن رشيق القيروانى : العمدة، ج١، ص٢١٤ .

وكذلك أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، ص١٥٢ .

إلا أن الصانع نفسه قد يصيبه، أحيانا، بعض الفتور والضعف فيصبح معها غير قادر على الصناعة والإبداع. وفى هذه الحالة عليه أن يترك هذه الصناعة إلى أعمال أخرى. ولذلك نجد بشرا يذكر الأديب (الصانع) بالحالات النفسية التى تكون فيها نفسه راغبة فى التعبير والكتابة. وذلك باغتنامه كل الفرص حتى ولو كانت قليلة. يقول:"خذ من نفسك ساعة نشاطك وفراغ بالك وإجابتها إياك، فإن قليل تلك الساعة أكرم جوهرا وأشرف حسبا وأحسن فى الأسماع، وأحلى فى الصدور، وأسلم من فاحش الخطأ، وأجلب لكل عين وغرة من لفظ شريف ومعنى بديع. واعلم أن ذلك أجدى عليك مما يعطيك يومك الأطول بالكد والمطاولة والمجاهدة وبالتكلف والمعاودة "(١). أى أن لصناعة النص أوقاتا معينة، وأن النص الأدبى فى نظر بشر، هو ذلك القول الذى يخلو من أى فحش أو خطأ، كونه " غُرة ". وأن "الشرف" الذى وصف به بشر مادة النص الأدبى، يوحى لنا بأنها، ينبغى أن تكون من نوع خاص. وكأنه يريد أن يفاضل بين النصوص التى تتم عن طريق " التكلف والمعاودة " وبين التى تتم عن طريق الاستجابة النفسية عندما تطاوعها ريشة الأديب.

إن الإنسان لايُعاب إذا لم يصنع نصا أدبيا، أو لم يكن من صانعى النصوص، وإنما يُعاب إذا ادعى الصناعة ولكنه لم يكن متقنا لها كل الإتقان وحاذقا لها كل الحذق. ولهذا يلح بشر على الإتقان والحذق والطبع فيقول:"فإنك إذا لم تتعاط قرض الشعر الموزون ولم تتكلف اختيار الكلام المنثور لم يعبك بترك ذلك أحد. فإن أنت تكلفتهما ولم

---

(١) الجاحظ : البيان والتبيين، ص ص١٣٥ ,١٣٦ ابن رشيق القيروانى : العمدة، ج١، ص٢١٢ .وأبو هلال العسكرى كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، ص١٥٣ .

تكن حاذقا مطبوعا ولا محكما لشأنك، بصيرا بما عليك وما لك، عابك من أنت أقل عيبا منه، ورأى من هو دونك أنه فوقك"(١).

هذا التصور الصناعى للنص لدى بشر بن المعتمر كما هو لدى غيره من النقاد الذين جاءوا من بعده قائم على القدرة التى تحصل للأديب بعد " الطبع "، واختيار الأوقات المناسبة لعملية الصناعة. وهذه القدرة يكتسبها من تجارب السلف ومهاراتهم. لأن المعرفة لايتم تراكمها فى ذهن الأديب إلا إذا تزود من ثقافة السابقين وقابلَ ووازن بين نصوصهم المختلفة، وأدرك سر قوتها وضعفها. هذه المعرفة هى التى جعلت بشرا يقف موقفا غير مستحسن من إبراهيم بن مخرمة السكونى، وهو يُعلّم فتيان قومه. إذ قال لهم بشر:" أضربوا عما قال صفحا واطووا عنه كشحا"(٢)؛ لأن الكلام الذى سمعه من هذا المعلم لم يكن فى المنزلة التى ينبغى أن يكون عليها. خاصة وأن المقام مقام تعليم الناشئة فن الخطابة وكيفية إنشاء نصوصها وإذاعتها فى المستمعين.

إن صناعة النصوص قائمة على تلاقح الخبرات وتدافعها وانصهار بعضها فى بعض. فخبرة بشر فى توليد النصوص وصناعتها لم يستفد منها الفتيان فقط، بل معلمهم أيضا، وذلك حينما قال :" أ نا أحوج إلى هذا من هؤلاء الفتيان"(٣). وهذا يعنى أنه أقل خبرة من بشر، وأن تجربة هذا الأخير برزت فى صحيفته التى قدمها لهذا المعلم الذى استفاد منها وتزود بزادها. فكانت، هذه الصحيفة، خيرا عم جميع المشتغلين فى مجال العلم والمعرفة بعامة، وصانعى النصوص الأدبية

---

(١) الجاحظ: البيان والتبيين، ج١، ص١٣٨. وابن رشيق القيروانى: العمدة، ج١، ص ص٢١٣، ٢١٤ . وأبو هلال العسكرى كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، ص١٥٣ .

(٢) الجاحظ : البيان والتبيين، ج١، ص١٣٥ .

(٣) الجاحظ : البيان والتبيين، ج١، ص١٣٦ .

ومتلقيها بخاصة. وبهذه الطريقة تكون الذاكرة عبارة عن خزّان للمعرفة، كونها عاملا من العوامل التى يتخذها الأديب أساسا فى عملية صناعة النصوص. لأن " الذاكرة لا تخزن الصور فحسب، وإنما تصهر وتغير من طبيعتها لتشكل منها أنماطا جديدة"(١). ومن هنا تلعب الذاكرة دورا كبيرا فى تزويد الأديب بالانفعالات والمشاعر والأحاسيس التى تعد رصيدا تنهض عليه النصوص الأدبية.

إن التعلم ومجالسة العلماء وأهل البيان، والاستماع إلى الحكماء أمر ضرورى لكل صانعى النصوص ومتلقيها، إذا أرادوا عصمة بيانهم من الفساد وحماية أنفسهم من الخطل والخطأ. وقد أشار الجاحظ (ت.٢٥٥هـ) إلى هذا المعنى، وهو يتحدث عن دور التَّعلُّم وثقافة الأديب فى تجويد نصه الأدبى.فقال: " والإنسان بالتعلم والتكلف، وبطول الاختلاف إلى العلماء، ومدارسة كتب الحكماء، يجود لفظه ويحسن أدبه، وهو لايحتاج فى الجهل إلى أكثر من ترك التعلم، وفى فساد البيان إلى أكثر من ترك التخير"(٢). من ذلك عرض النصوص على ذوى الخبرة والتجربة فى ميدان الإبداع والتلقى. فالأديب المبتدئ بخاصة غالبا ما يكون بحاجة إلى بُعد نقدى يمكنه من تمحيص نصه وتثقيفه. فقد يظن، أحيانا، أن كل ما كتبه خال من أى خطإ أو زيف أو زيغ. ولذلك نرى الجاحظ يعظ الأدباء المبتدئين بعدم الثقة المطلقة فى كل ما يكتبون. وذلك بأن يعرضوه على ذوى الاختصاص فإن نال رضاهم واستحسنوه، أخرجوه إلى الناس، وإلاَّ تركوا هذه الصناعة إلى أخرى يستطيعونها. يقول: "فإن أردت أن تتكلف هذه الصناعة، وتنسب

---

(١) جابر عصفور: الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى عند العرب المركز الثقافى العربى، بيروت، ط٣، ١٩٩٢، ص ٩٠

(٢) الجاحظ : البيان والتبيين،ج١، ص ٨٦

إلى هذا الأدب، فقرضت قصيدة، أو حبرت خطبة، أو ألفت رسالة. فإياك أن تدعوك ثقتك بنفسك، أو يدعوك عجبك بثمرة عقلك، إلى أن تنتحله وتدعيه ؛ ولكن أعرضه على العلماء فى عرض رسائل وأشعار أو خطب ؛ فإن رأيت الأسماع تصغى له، والعيون تحدج إليه، ورأيت من يطلبه ويستحسنه، فانتحله... فإذا عاودت أمثال ذلك مرارا فوجدت الأسماع عنه منصرفة والقلوب لاهية، فخذ فى غير هذه الصناعة"(1). وفى هذا إشارة إلى علاقة النص بصاحبه، ومدى تعهده له وامتلاكه للخلفية الثقافية والفكرية وعدم التسرع فى إظهار النصوص. فالنص إذاً عملية انتقائية. فالأديب ينتقى ما يختلج فى نفسه، ثم يعرضه على الثِّقَات ليجيزوا له صناعة النصوص. ولهذا السبب كان النقاد يؤكدون على مرحلة التعهد. وقد كان الشعراء قديما لايرسلون نصوصهم ولا يذيعونها فى الناس إلا إذا كانت محكمة. وفى هذا المعنى يقول :" البعيث(*) الشاعر، وكان أخطب الناس : إنى والله ما أرسل الكلام قضيبا خشيبا(**) وما أريد أن أخطب يوم الحفل إلا بالبائت المحكك "(2)؛ أى لابد من انصهار " الطبع " ب " الصنعة " فى توليد النص الأدبى. وقد فرق الجاحظ بين الأدباء المطبوعين والأدباء

---

(1) الجاحظ : البيان والتبيين، ج1، ص203 .

(*) البعيث لقب له. أما اسمه فهو، خداش بن بشر، من بنى مجاشع، وأمه أصبهانية. يقال لها مردة أو وردة. ويكنى أبا مالك. وكان أخطب بنى تميم. وكان يهاجى جريرا. ولقب بالبعيث لقوله :

تَبَعَّثَ منّى مَا تَبَعَّثَ بَعْدَمَا * * * أُمِرّتْ قُوَّاىَ وَاسْتَمَرَّ عَزِيمى.

أراد أنه قال الشعر بعد ما أسن وكبر. (انظر، ابن قتيبة : الشعر والشعراء، ص، 336 وكذلك، الجاحظ : البيان والتبيين، ج1، ص204، هامش رقم 1 .

(**) خشبه خشبا:خلصه. خشب النبل والقوس: عملها العمل الأول ولم يتأنق فيها. وخشب الشعر أو الكلام أو العمل:عمله كما جاءه ولم يتأنق فيه. (انظر، مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط،ج1،مادة:خشب،ص234).

(2) الجاحظ : البيان والتبيين، ج1، ص204 .

المتكلفين. فالصنف الأول، هم " الذين تأتيهم المعانى سهوا ورهوا، وتنثال عليهم الألفاظ انثيالا"(١). وأما الصنف الثانى، فهم الذين يكونون عبيدا للنص الأدبى، فينقطعون إليه يتكلفونه ويبذلون من أجله مجهودات كثيرة، وعندها يصبح التكلف واضحا، والصنعة بارزة للعيان. ومن هنا كان كل من الارتجال والتكلف غير محمودين لدى القدماء، ولذلك جمعوا بين عفو الكلام والتروى وبين "البائت" و "المقتضب". وقد كان بعض الشعراء " إذا احتاجوا إلى الرأى فى معاظم التدبير ومهمات الأمور ميثوه فى صدورهم، وقيدوه على أنفسهم، فإذا قومه الثقاف، وأدخل الكير، وقام على الخلاص، أبرزوه محككا منقحا، ومصفى من الأدناس مهذبا"(٢)؛ لأن أساس الصناعة هو تهيئة النفس والتروى والتعهد والمعاودة والتنقيح فكلما كان الأديب أكثر تَهيُّؤًا باستعداده الفطرى للانفعال والتعبير عنه، كلما كان أكثر تميزا فى الشاعرية من غيره. وحول هذه القضية، قضية التنامى فى العملية الإبداعية، ينقل إلينا أبو الفرج الأصبهانى رأىَ جرير فى عمر بن أبى ربيعة حينما رآه يتنامى فى نصوصه الشعرية. يقول فيه :" كان جرير إذا أنشد شعر عمر بن أبى ربيعة قال شعر تهامى إذا أنجد وجد البرد، حتى أنشد قوله :

رَأَتْ رَجُلاً أَمَّا إِذَا الشَّمْسُ عَارَضَتْ * * فَيَضْحَى و أَمَّا بِالْعَشِيِّ فَيَخْصَر(*)

(١) الجاحظ : البيان والتبيين، ج٢، ص١٣ .

(٢) الجاحظ:الحيوان،تحقيق:عبدالسلام محمد هارون، دار إحياء التراث العربى بيروت،ط٣، ١٩٦٩،ج٣، ص١٣٢ .

(*) يضحى : يظهر ولا يستتر. خصر : كفرح، يخصر: إذا أصابه البرد. (انظر، ديوان عمر بن أبى ربيعة، تحقيق: محمد محى الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ط٢، ١٩٦٠، ص٩٤) .

فقال : مازال هذا يهذى حتى قال الشعر "(١). مما يبين أن للعملية الإبداعية خصوصية، لاتظهر إلا عند نضج صاحبها، وتحكمه فى الكيفية التى تتبع فى صناعة النصوص. لأن النص الأدبى له مهمة خاصة يؤديها حيال متعاطيه. ومن هنا تظهر مسؤولية الأديب أمام نصه باعتباره فنا قوليا، يختلف عن الكلام غير الأدبى، بفعله الأدبى الذى يعرفه (جاك دريدا) بقوله : " إن الفعل الأدبى، فى حدود كونه ينبع من إرادة الكتابة هذه، هو حقا الإقرار باللغة الصافية أو الخالصة، وبالمسؤولية أمام مهمة الكلام " الخالص " الذى يتم سماعه حتى يصنع الكاتب ككاتب"(٢). وقد اتضح لنا هذا الفعل عندما حكم جرير على عمر بن أبى ربيعة، من أنه أصبح قادرا على صناعة النص الأدبى، وأن كلامه أصبح ينتمى إلى هذه الصناعة. وقد توصل إلى هذا الحكم بعد سماعه إلى نصوص كثيرة له.

وقد أشار الجاحظ إلى ضرورة استماع الأديب إلى أهل البيان وأهل العلم فقال :" إنه ليس فى الأرض كلام هو أمتع ولا آنق، ولا ألذ فى الأسماع، ولا أشد اتصالا بالعقول السليمة، ولا أفتق للسان، ولا أجود تقويما للبيان، من طول استماع حديث الأعراب العقلاء الفصحاء، والعلماء البلغاء"(٣). ثم إن مجالسة العلماء تنبه الفرد إلى ما يمكن استخدامه وما يمكن الاستغناء عنه وتبصره بجوهر الكلام، وتجعله لا يقف " إلا على الألفاظ المتخيرة والمعانى المنتخبة، وعلى الألفاظ العذبة والمخارج السهلة والديباجة الكريمة وعلى الطبع المتمكن وعلى السبك الجيد، وعلى كل كلام له ماء ورونق وعلى المعانى التى إذا صارت فى الصدور عمرتها وأصلحتها من الفساد القديم، وفتحت للسان باب

---

(١) أبو الفرج الأصبهانى : الأغانى، مج١، ص ص١٧١ ١٧٢ .

(٢) جاك دريدا : الكتابة والاختلاف، ترجمة، كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٨، ص١٤٥ .

(٣) الجاحظ : البيان والتبيين، ج٤، ص٢٤ .

البـلاغـة، ودلت الأقـلام على مـدافن الألفـاظ، وأشـارت إلى حـسـان المعانى"[1].

وهكذا نجد أن مرحلة التعهد، المتمثلة فى "الرواية " و " الثقافة " و " مجالسة العلماء "، على اختلاف أنواعهم ومشاربهم، لم يخالف فيها متأخر متقدما، ولم يقلل من شأنها أى منهم، كونها العمود الفقرى لكل نص أدبى. إنهـا أسٌ من الأسس التى تحـدد النص من الخـارج، فـهى صنوان له، إذا ذُكرتْ ذُكـرَ النص مـعـهـا. فـهى تُكوِّن مع النص عُـملة واحدة. ولذلك نجد نقادنا القدماء[*] يرددونها ولا يُغيِّرون منها شيئا لأهميتها فى الكتابة والتأليف.

ثالثاً: أسس التمييز بين النصوص لدى المتكلمين والفلاسفة:

تقوم صناعة النص فى نظر القدماء على " الطبع " و " الصنعة " أو على " التكلف " و "الصنعة ". فـإذا طغى الطبع على الصنعة كـان النص مطبوعا. وإذا طغى التكلف كان النص متكلفا.

و" التكلف " غير مستحسن فى النص الأدبى. فـقـد أنكره النقـاد وذموه ويتـضح ذلك من خلال قول الجاحظ، وهو يتـحـدث عن حديث الرسـول صلى الله عليـه وسلم. " ولم أرهم يذمـون المتكلف للبـلاغـة فقط، بل كذلك يرون المتظرف والمتكلف للغناء. ولا يكادون يضعون اسم المتكلف إلا فى المواضع التى يذمونها "[2]. ثم يأتى بآية قرآنية يجعلها سندا قويا يتكئ عليه فى ذم " التكلف " والمتكلفين بعد أن وصف حديث رسول الله (ﷺ). بأنـه" الكلام الذى قل عدد حروفه وكثر عدد معـانيه،

---

(١) الجاحظ : البيان والتبيين، ج١، ص١٤٥ .

(*) كـمـا هى الحـال لدى كل من الجـاحظ، وأبى هـلال العسكرى. فـقـد نجـد قـولا يتكرر فى مـؤلفيـهـمـا، وهو رأس الخطابة الطبع وعمـودها الدربة، وجناحاها رواية الكلام... ". هذا القول موجود فى البيـان والتبيين ج١، ص٤٤ . وموجود أيضا فى كتاب الصناعتين، ص٧٢ .

(٢) الجاحظ : البيان والتبيين، ج٢، ص١٨ .

وجل عن الصنعة، ونزه عن التكلف. وكان كما قال الله تبارك وتعالى: قل يا محمد: ﴿وَمَا أَنَا مِنَ الْمُتَكَلِّفِينَ﴾(١).

ثم نجد ه فى مواضع أخرى، يجعل التكلف سببا من الأسباب التى جعلت القرآن الكريم يذم بعض الشعراء، عندما قال : ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ، وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَالاَ يَفْعَلُونَ﴾ (٢). معقبا على هاتين الآيتين، قائلا : " فعم ولم يخص، وأطلق ولم يقيد. فمن الخصال التى ذمهم بها تكلف الصنعة والخروج إلى المباهاة والتشاغل عن كثير من الطاعة، ومناسبة أصحاب التشديق. ومن كان كذلك كان أشد افتقارا إلى السامع من السامع إليه "(٣).

وهكذا نلاحظ أن الجاحظ لم يعتمد على سند واحد، ليبيّن سبب عدم صلاحية " التكلف " فى الكلام. وإنما جعل إسناداته تتعدد حتى يجعل صانعى الكلام ينصرفون عنه، كونه عاملا من العوامل التى تفسد الكلام وتهجنه. لأن " الكلمة إذا خرجت من القلب وقعت فى القلب، وإذا خرجت من اللسان لم تتجاوز الآذان"(٤).

وكأن التكلف يؤدى إلى عدم تجانس عناصر النص. وفى هذا المعنى ينقل إلينا ابن المدبر(تـ. ٢٧٩ هـ) حديثا دار بين العتابى وصديق له، طلب منه أن يصنع له : " رسالة واستمده مرة بعد أخرى. فقال له : ماأرى بلاغتك إلا شاردة. فقال له العتابى : لما تناولت القلم تداعت على المعانى من كل جهة فأحببت أن أترك كل معنى يرجع إلى موضعه حتى أجتنى لك أحسنها "(٥). كون الكتابة عملية انتقائية لكل

---

(١) الجاحظ : البيان والتبيين، ج٢، ص, ١٧ سورة : ص / ٨٦ .
(٢) سورة : الشعراء، الآيتان : ٢٢٥ / ٢٢٦ .
(٣) الجاحظ : البيان والتبيين، ج٤، ص ص٢٩ ٣٠ .
(٤) الجاحظ : البيان والتبيين، ج١، ص ص٨٣ , ٨٤ وكذلك، ج٤، ص٢٩ .
(٥) ابن المدبر: الرسالة العذراء، تحقيق: زكى مبارك، مكتبة دار المكتبة المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٣١، ص٣٦ .

العناصر التى يتكون منها النص الأدبى. فالألفاظ والمعانى والأحاسيس تنثال على الأديب انثيالا، وتزدحم على مخيلته ازدحاما، فيرتب الأديب كل ذلك فى مكانه المناسب، حتى تكون الصناعة ملتئمة فى عناصرها ووحداتها، بعد أن يطرح منها ما لا يكون ملائما.

هذا التلاؤم والتجانس هو الذى أكد عليه الفارابى (ت. ٣٣٩ هـ)، ودعا إلى انتقاء وحدات النص. وعلى منشئ النص أن يدرك استخدام هذه الوحدات، وأن يكون عالما بما " يصلح أن يستعمل فى الأشعار من الألفاظ مما ليس يصلح أن يستعمل فى القول الذى ليس بشعر "(١)، وحتى يستطيع الأديب إدراك مستوى المفاضلة بين الألفاظ الأدبية وغير الأدبية لابد من تألقه فى هذه الصناعة. ولهذا نجد الفارابى يتحدث عن قدرة الأدباء على الإحالة الفنية. كونهم يقومون بمحاكاة الواقع وإحالته إلى نص أدبى، وقد يكونون ذوى "طبع" و موهبة فى إبداع النصوص ولديهم القدرة على ذلك وقد تكون قدرتهم نسبية ؛ أى أن "الشعراء إما أن يكونوا ذوى جبلة وطبيعة متهيئة لحكاية الشعر وقوله... ولا يكونوا عارفين بصناعة الشعر على ما ينبغى... وإما أن يكونوا عارفين بصناعة الشعر حق المعرفة، ويجودون التمثيلات والتشبيهات بالصناعة. وإما أن يكونوا أصحاب تقليد لها تين الطبقتين ولأفعالهما "(٢). ومن هنا تتفاوت النصوص الأدبية جودة ورداءة، صعودا وهبوطا. لأن هناك الأديب المبتدئ، وهناك من له خبرة طويلة فى ميدان صناعة النصوص، فيكون قادرا على المحاكاة واستخدام الصور البلاغية بطريقة فنية. باعتبار الصور مظهرا من مظاهر الخيال الأدبى، وأساسا من الأسس التى تعتمد عليها المحاكاة.

---

(١) الفارابى : إحصاء العلوم، ت، عثمان أمين، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٤٩، ص٥٢ .

(٢) رسالة فى قوانين صناعة الشعراء: الفارابى، ت، عبد الرحمان بدوى، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٧٣، ص ص١٥٥ ١٥٦ .

وحتى يحقق النص تأثيرا و تخييلا نرى الفارابى يفرق بين مصطلحى "المغلط " و " المحاكى "، وغرض كل مصطلح. ثم يقارنهما بمصطلحين آخرين، هما: " النقيض " و"الشبيه" على أساس أن " النقيض " يكون من أغراض " المُغلط". فى حين يكون " الشبيه " من أغراض المُحاكى. ويمكن أن نُدرك هذا إذا تأملنا قوله : " إن غرض المُغلط غير غرض المُحاكى، إذ المغلط هو الذى يغلط السامع إلى نقيض الشىء حتى يوهمه أن الموجود غير موجود، وأن غير الموجود موجود. فأما المُحاكى للشىء فليس يوهم النقيض، لكن الشبيه، ويوجد نظير ذلك فى الحس. وذلك أن الحال التى توجب إيهام الساكن أنه متحرك، مثل ما يعرض لراكب السفينة عند نظره إلى الأشخاص التى هى على الشطوط أو لمن على الأرض فى وقت الربيع عند نظره إلى القمر والكواكب من وراء الغيوم السريعة السير، هى الحال المغلطة للحس ؛ فأما الحال التى تعرض للناظر فى المرائى والأجسام الصقيلة فهى الحال الموهمة شبيه الشىء "(١). وليس المهم لدى الأديب أنّ ما يقوله حقيقة واقعية وإنما المهم أن يقنع المتلقى بواقعيته، وأن يحدث فيه التأثير ويقنعه إقناعا فنيا وبلاغيا. فالإقناع الذى يرومه الأديب هو الإقناع البلاغى لذلك يلجأ إلى التفنن فى طريقة التعبير عن الشىء المحاكى. لأن الطريقة أو الكيفية هى التى تحدث التأثير وتهز النفس. ومن هنا يكون عمل المحاكى نصا أدبيا، لأنه يعتمد فيه على المشابهة والمماثلة. وبذلك يجعل إحساسه عن ذلك الشىء المحاكى قريبا من إحساس المتلقى وشعوره. وعندئذ يمتزج الإحساسان معا، فيتكون انطباع معين فى نفس المتلقى، فيحقق النص الأدبى غرضه ويؤدى وظيفته.

---

(١) الفارابى : رسالة فى قوانين صناعة الشعراء، ص ص١٥٠ ١٥١ .

وما دام النص الأدبى يأخذ معانيه من الواقع، وذلك بمحاكاته. فإن الفلاسفة، ومن بينهم الفارابى، ربطوا النص " بالمحاكاة " و " التخييل" ونظروا إليه على أنه تقليد للواقع فى مختلف نواحيه وأوجهه. ولكنه تقليد فنى أساسه الخيال الذى يخطئ ويصيب ؛ أى أنه عمل تخيلى، يصل أحيانا إلى أن يوصف بالكذب، لعدم مطابقته مطابقة تامة له. ولهذا يرى الفارابى، أن النصوص الأدبية " تركب من أشياء شأنها أن تخيل فى الأمر الذى فيه المخاطبة حالا ما، أو شيئا أفضل أو أخس، وذلك إما جمالا أو قبحا أو جلالة أو هوانا أو غير ذلك "(١).

وقد تعرض الفارابى فى رسالته هاته " مقالات فى قوانين صناعة الشعر " للتفرقة بين "الأقاويل الشعرية " و " الأقاويل البرهانية ". فالأولى ليست مطابقة تماما للواقع. أما الثانية فمطابقة تماما للحياة ولذلك وصفت بالصدق(٢).

وأما الرمانى (ت. ٣٨٦ هـ)، فقد نظر إلى " التكلف " على أنه طريق إلى المشاكلة الصوتية، وليس طريقا إلى الإفهام. لأن الفائدة التى يقدمها للمتلقى لا يعتَدُّ بها. ففى تعليقه على سجعيات أحد الأدباء. يقول: " وإنما أخذ السجع فى الكلام من سجع الحمامة، وذلك أنه ليس فيه إلا الأصوات المتشاكلة، كما ليس فى سجع الحمامة إلا الأصوات المتشاكلة. إذ كان المعنى لما تكلف من غير وجه الحاجة إليه والفائدة فيه لم يعتد به، فصار بمنزلة ما ليس فيه إلا الأصوات المتشاكلة "(٣). ولكن النص الأدبى ليس أصواتا يرصفها صاحبها كيفما اتفق ؛ أى ليس تجانسا صوتيا، وإنما هو تجانس فى المعانى أولا وقبل

---

(١) الفارابى : إحصاء العلوم، ص٦٧ .

(٢) انظر، الفارابى :رسالة فى قوانين صناعة الشعراء، ص١٥١ .

(٣) أبو الحسن على بن عيسى الرمانى : النكت فى إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن، ت، محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، بمصر ط٢، ١٩٦٨، ص٩٨ .

كل شىء. وهذا يعنى أن " التكلف " يحدث انفصاما بين الأصوات والمعانى، ويؤدى إلى اللاتجانس بين وحدات النص الذى هو وسيط نوعى بين الصانع ومتلقى هذه الصناعة. ولذا يتطلب من هذا الصانع " الطبع " السليم والموهبة الناضجة. ويذهب الرمانى إلى"أن العرب كانت تقيم الأوزان والإعراب بالطبع، وليس فى المولدين من يقيم الإعراب بالطباع كما يقيم الأوزان، والعرب على البلاغة أقدر لما بينا من فطنتهم لما لا يفطن له المولدون من إقامة الإعراب بالطباع"(١). لأن الكلام الذى يأتى المبدع عفو الخاطر، أفضل من الكلام الذى ينحته صاحبه نحتا. كون السليقة تسهم فى تحقيق المتعة الجمالية فى النص، بوصفها خاصية نوعية تُحدث المُشاكلة بين وحداته. وعن طريق هذه المشاكلة يميز بين النص الأدبى والنص اللاأدبى، مادام "الغرض الذى هو حكمة، إنما هو الإبانة عن المعانى التى الحاجة إليها ماسة. فإذا كانت المشاكلة وصلة إليه فهو بلاغة، وإن كانت المشاكلة على خلاف ذلك فهو عيب ولُكْنَة، لأنه تكلف من غير الوجه الذى توجبه الحكمة، ومثله مثل من رصع تاجا ثم ألبسه زنجيا ساقطا، أو نظم قلادة در ثم ألبسها كلبا "(٢).

لقد فرق الرمانى بين التكلف والتلقائية من خلال نوعية الاستخدام الفعلى للنظام اللغوى. وهى نظرة قائمة على ما يتصل بالبلاغة والبيان وطريقة حوك الكلام. وذلك من خلال نظرته للنص القرآنى، الذى يُعد الينبوع الحقيقى فى جميع مكوناته، وهو القدرة التى لا تعدلها أية مقدرة أخرى يكون مصدرها الإنسان. مع أن الوسيلة أداة التعبير واحدة.

---

(١) أبو الحسن على بن عيسى الرمانى : النكت فى إعجاز القرآن، ص١١٣ .
(٢) أبو الحسن على بن عيسى الرمانى : النكت فى إعجاز القرآن، ص٩٧ .

وقد كان للقرآن الكريم دور كبير فى تطوير تصور النقاد والبلاغيين للكيفية التى ينبغى أن يُبنى بها النص ونوعية وحداته وخصائص أسلوبه التى ينهض بها ذوو الاستعدادات الفطرية والثقافية من الناس.

وقد تطرق أدونيس إلى دور النص القرآنى فى تزويد البلاغيين القدماء بزاد علمى وثقافى فى الميدان الأدبى والدراسة الأدبية. فيرى أنهم نظروا إليه " بوصفه نصا روحيا وفكريا، فلم يكن بالنسبة إليهم فطرة وحسب، وإنما كان أيضا ثقافة ورؤية فكرية شاملة. فلئن كانت لغة القرآن نبوية أو إلهية من جهة كونها وحيا، فإنها فى الوقت نفسه شعرية من حيث إنها هى نفسها لغة الشعر الجاهلى. ولئن كانت مقدسة بوصفها لغة نزل بها الوحى الإسلامى فإن هذه القداسة محايثة للتاريخ أو هى بمعنى ما تاريخية فهى إلى جانب كونها تنقل رؤية الغيب، تنقل ما هو إنسانى ثقافى. إنها التعالى المحايث فى آن"(١).

فالبلاغيون بعامة، والذين كتبوا فى الإعجاز بخاصة أكدوا على القدرة اللغوية وكيفية نظمها وسبكها. ولا يمكن اجتلاء إعجاز القرآن الكريم، والوقوف عليه ومعرفة الكيفية التى نظم بها، إلا إذا تمت معرفة الفصاحة والبلاغة معرفة جيدة. ولذا نراهم يجعلون الناحية البلاغية أساسا للتفرقة بين تكلف صانع النص وتلقائته، ثم التفرقة بين النص القرآنى والنص الأدبى.

ويربط الخطابى (ت. ٣٨٨ هـ) تصوره للنص الأدبى بثقافة صانعه وتمرسه فى هذه الصناعة، وتلقائيته فى التئام أجزاء النص وتشكيل بيانه، يقول: " وأما رسوم النظم، فالحاجة إلى الثقافة والحذق فيها أكثر، لأنها لجام الألفاظ، وزمام المعانى، وبه تنتظم أجزاء الكلام،

---

(١) أدونيس : الشعرية العربية، ص٤٢ .

ويلتئم بعضه ببعض، فتقوم له صورة فى النفس يتشكل بها البيان"(١).
ثم يقوم بشرح الموقف النفسى لعمر بن الخطاب، عندما وقف حائرا أمام آية قرآنية لم يتوصل إلى معرفة معناها، فطفق يؤنب نفسه على ذلك، ويُظهر مُكابدته علّه ينتهى إلى معرفة كُنهها. يقول : "وكان عمر بن الخطاب رضى الله عنه وهو من الفصاحة فى ذروة السنام والغارب يقرأ قوله عز وجلى : ﴿وَفَاكِهَةً وَأَبًا﴾(*) فلا يعرفه فيراجع نفسه ويقول : ما الأبُّ ؟. ثم يقول : إن هذا تكلّف منك يا بن الخطاب"(٢).

وهذا يعنى أن " التكلّف " نقص فى الطبع وفى الناحية النفسية والتلقائية، وفى المعرفة. وهو الذى يتوجه إليه الأديب ويقصده إذا لم تتوفر لديه القريحة والبديهة. وما توقفُ عمر بن الخطاب أمام الآية الكريمة، يستقصى معناها، إلا لعدم حضور البديهة لديه فى ذلك الموقف. لأن " المعانى التى تحملها الألفاظ... نتائج العقول وولائد الأفهام وبنات الأفكار"(٣). تنصهر كلها فى بوتقة واحدة لتساعد صاحبها على إنتاج نص أدبى. كما تساعده أيضا على فهمه، إن كان متلقيًا له. كونها عوامل مشتركة بين المنتِج والمتلقى، وأن لها وظيفة إنشائية وإفهامية فى ذات الوقت. وأن تَفَرُّد الأديب وتألقه فى إنتاج النصوص، يتم بتوفر كل من البديهة و " بنات الأفكار"، فيشترك الجميع فى تشكيل البيان. وأن هذه الأخيرة " بنات الأفكار " هى التى تعمل على محو " التكلف " وتجعل " الطبع " ينصهر مع الصنعة ليكون

---

(١) الخطابى : بيان إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن، ص٣٦ .

(*) سورة: عبس / ٣١ . الأب : العشب، رطبه ويابسه. (المعجم الوسيط، باب الهمزة). ويتوسع ابن كثير فى شرحه لكلمة " الأبّ "، فيرى أن ابن الخطاب، أراد معرفة شكل هذا النوع من النبات وجنسه وعينه، وإلا وهو، وكل من قرأ هذه الآية يعلم أنه من نبات الأرض... (تفسير ابن كثير، ج٧، ص٢١٧).

(٢) الخطابى : بيان إعجاز القرآن، ص٣٦ .

(٣) الخطابى : بيان إعجاز القرآن،ص٣٦ .

النص ثمارهما. ولذلك جعل الخطابى الثقافة والحذق من العوامل الأساسية التى تخلق الصور النفسية. لأنه لايستطيع الأديب أن يسكن الألفاظ فى أماكنها الحقيقية إلا إذا انصهر" الطبع" مع " الحِذق ". هذا الانصهار هو الذى يجعل أجزاء النص فى منأى عن التباعد والتنافر.

إن الحذق فى إخراج النصوص وتصوير الأشياء المتباعدة فى نوع من الانسجام والوحدة، هو الذى أكد عليه الباقلانى (ت. ٤٠٣ هـ)، وهو كغيره من النقاد السابقين، ينظر إلى الأديب على أنه صانع. ولكن صناعته لاتبلغ جودتها وتؤتى أكلها، إلا إذا حدث هذا الانصهار. وفى هذا المعنى يقول :" إن من أحذق المصورين من صور لك الباكى المتضاحك والباكى الحزين والضاحك المتباكى والضاحك المستبشر. وكما أنه يحتاج إلى لطف يد فى تصوير هذه الأمثلة. فكذلك يحتاج إلى لطف فى اللسان والطبع فى تصوير ما فى النفس للغير"(١).

إن الحذق، هنا عند الباقلانى، يعنى السيطرة على الطريقة التى يتم بها التآلف بين المتباعدات. وهذا شرط من الشروط التى يجب توفرها فى الإنسان الصانع. والأديب صانع ومُصور فى الوقت نفسه : صانع لكونه يتخذ من اللغة نصا أدبيا قائما بذاته غير موجود فى المعاجم اللغوية. وهو مُصور لكونه يصور للمتلقى إحساسه ومشاعره ويجسم كل ذلك فى أشياء حسية. إلا أنه قد " يتساوى العالمان بكيفية الصناعة والنساجة، ثم يتفق لأحدهما من اللطف فى الصنعة مالا يتفق فى الآخر. وكذلك أهل نظم الكلام يتفاضلون مع العلم بكيفية النظم "(٢). لأن النفوس التى طُبعت على النظم وعلى الصناعة ليست متشابهة، ولا يمكن لها أبدا أن تتشابه. بل إن النفس الواحدة لايمكنها أن تبقى

---

(١) الباقلانى: إعجاز القرآن، ضمن كتاب الإتقان فى علوم القرآن، للسيوطى، المكتبة الثقافية، بيروت، ج١، ص١٦١ .

(٢) الباقلانى: إعجاز القرآن،ج٢، ص١٩٦ .

محافظة على مستوى واحد من الانفعالات والحس والبراعة. ولكن الاهتمام بالكتابة والتأليف وإدامة النظر شيء لابد منه لكل صانع. لأنه " بحسب الاهتمام بالصنعة يقع فيها التفاضل "(١).

ويذهب فاضل محمد عبد الله، إلى أنه" على الرغم من أن الباقلانى ومن ذهب مذهبه من أصحاب المذهب العربى أمثال الآمدى... فقد كان تأثرهم بمنهج القرآن واضحا وبالذوق العربى الخالص لذلك فقد عارضوا فكرة المغالاة فى البديع لكثرة التصنع التى لاتبلغ المراد ولا تؤدى إلى الإحالة. كما رفضوا أن يجعلوا الشعر مجرد صنعة يتوصل إليها عن طريق القواعد"(٢). مما يبين أن طريقة النقاد القدماء قائمة أساسا على " الطبع" و " الذوق " و " الأصالة "، لأن هذه هى أساس كل حذق.

ولكن هذا " الحذق " يحتاج "إلى نظر وتأمل وفكر وروية واكتساب. وإن كان النظم المختلف الشديد التباين إذا وجد أدرك اختلافه بالحاسة"(٣)؛ لأن العالم الداخلى للنص الأدبى قائم على امتلاك الأديب لهذا "الحذق ". فالقيم الفنية التى تأتى مبثوثة فى النص والتى تمنح المتلقى نوعا من الانفعال هى التى تكون محل تقويم من أهل الصناعة النقدية وتحليلها فى إطار السياق الواقعى للأديب. وأن " استخدام أدوات التشكيل الفنى بالدرجة المرجوة من الكفاءة، بما فى ذلك التخييل وصنعة الصورة، يتم بكيفية خاصة ترتد، أو جلها على المقومات الذاتية والتكوين الفردى فى موقف نفسى خاص ولحظة انفعالية خاصة"(٤).

---

(١) الباقلانى: إعجاز القرآن، ج٢، ص١٣٤ .

(٢) فاضل محمد عبد الله: الباقلانى ناقدا أدبيا، دار المأمون للطباعة والنشر، مصر، ص٩٧ .

(٣) الباقلانى : إعجاز القرآن،ج٢، ص١٩٥ .

(٤) صلاح رزق : أدبية النص، دار الثقافة العربية، القاهرة، ط١، ١٩٨٩، ص١٩٠ .

إن نقادنا القدماء، وهم يضعون شروطا للأديب ويجعلونه صانع كلام إنما هم يقومون بتحديد النص الأدبى من الخارج ؛ أى من خلال صانعه. كونه صناعة ذهنية متفردة، الأساس فيها هو الأديب. ولذلك انصب جهدهم على هذا الصانع والذى يتقبل هذه الصناعة. ويتضح هذا الاهتمام فيما يرويه الباقلانى عن أبى عمرو بن العلاء(ت. ١٥٤هـ) أنه كان " يقول العلماء بالشعر أعز من الكبريت الأحمر"(١). فالمرسل والمرسل إليه هما اللذان كانا محل اهتمام النقاد والبلاغيين.

لأنهما الطرفان الرئيسيان فى تركيب النص الأدبى وتفكيكه. والتركيب والتفكيك ليسا بالأمر الهين. فالمركب لابد له من شروط خاصة. وكذلك الشأن بالنسبة للذى يفكك شفرات هذا التركيب. ومن هنا " كان الكلام المتعارف المتداول بين الناس يشق تمييزه ويصعب نقده. يذهب عن محاسنه الكثير، وينظرون إلى كثير من قبيحه بعين الحسن وكثير من حسنه بعين القبح، ثم يختلفون فى الأحسن منه اختلافا كثيرا وتتباين آراؤهم فى تفضيل ما تفضل "(٢). ولذلك كان لابد لأهل هذه الصناعة من أن تكون لديهم مؤهلات نفسية تساعدهم فى تجاريهم الأدبية على كمال تشكل النصوص وتمكنهم من فهمها والمفاضلة بينها ؛ أى لابد من أن يتكون " عند أهل الصنعة تميز "(٣). يستطيعون به معرفة الكلام ويفرقون بين غثه وسمينه، وبين مستويات الصناعة، و" بين طباع الشعراء... وبين من يجرى على شاكلة طبعه وغريزة نفسه، وبين من يشتغل بالتكلف والتصنع، وبين ما يصير التكلف له كالمطبوع، وبين من كان مطبوعه كالتعمل المصنوع"(٤).

---

(١) الباقلانى : إعجاز القرآن، ج٢، ص٨١ .
(٢) الباقلانى : إعجاز القرآن، ج٢، ص٨١ .
(٣) الباقلانى : إعجاز القرآن، ج٢، ص٩٠ .
(٤) الباقلانى : إعجاز القرآن، ج١، ص١٧٠ .

إن وظيفة النقد وظيفة تمييزية أولا وقبل كل شيء. وأن هذا التمييز ينهض به ذوو الخبرة النقدية الذين يستطيعون إثبات هذه المشاكلة بين النصوص ومستويات أصحابها، أو ينفونها عنهم. وفى هذا المعنى يسجل الباقلانى حوارا دار بين بعض الشعراء وبعض اللغويين حول تفضيل بعض الشعراء على بعض والحكم بالشاعرية لبعضهم دون البعض الآخر. يقول: " ذكر الحسن بن عبد الله أنه أخبره بعض الكتاب عن على بن العباس، قال : حضرت مع البحترى مجلس عبيد الله بن عبد الله بن طاهر، وقد سأل البحترى عن أبى نواس ومسلم بن الوليد أيهما أشعر؟ فقال البحترى، أبو نواس أشعر، فقال عبيد الله، إن أبا العباس ثعلبا لايطابقك على قولك، ويفضل مسلما. فقال البحترى : ليس هذا من عمل ثعلب وذويه من المتعاطين لعلم الشعر دون عمله. إنما يعلم ذلك من وقع فى سلك الشعر إلى مضايقه وانتهى إلى ضروراته. فقال له عبيد الله: وَرِيَتْ بكَ زِنَادى يا أبا عبادة، وقد وافق حكمك حكم أخيك بشاربن برد فى جرير والفرزدق، أيهما أشعر، فقال جرير أشعرهما، فقيل له بماذا. فقال : لأن جريرا يشتد إذا شاء وليس كذلك الفرزدق لأنه يشتد أبدا. فقيل له : فإن يونس وأبا عبيدة يفضلان الفرزدق على جرير. فقال : ليس هذا من عمل أولئك القوم. إنما يعرف الشعر من يضطر إلى أن يقول مثله "(١).

هذا الطرح النقدى العميق لماهية الشعر، أساسه اختلاف النظرة إلى الصناعة النصية بين الشعراء من جهة وبين اللغويين من جهة ثانية. فهناك اختلاف فى المنطلقات والأبعاد النقدية لكل فريق. فنظرة اللغويين لهذه الصناعة قائمة على أساس لغوى. فهم يبحثون فى النص عن المواطن التى يجوز فيها للشاعر استخدام قضية لغوية، وما لايجوز

---

(١) الباقلانى : إعجاز القرآن، ج١، ص ص١٥٦ ، ١٥٧ .

له. فى حين يذهب الشاعر إلى أبعد من ذلك. إنه يحاول دائما أن يربط اللغة بالخيال. لأن اللغة عنده لاتستلزم الجمود، وإنما هى فى تغير مستمر. ومن هنا فإن كل فريق يبحث فى النص عن مراده. وحتى لاتتداخل الوظائف، نجد النقاد يتدخلون ليجعلوا لكل فريق صناعته الخاصة ينقطع إليها ويعمل على حذقها. وأصبح البحث عن نوعية النص ونوعية خصائصه صناعة خاصة بالنقاد. فهم الذين كونوا لأنفسهم ملكة خاصة، وهى ملكة تذوق النصوص، وتَكون لديهم إدراك خاص للعملية الإبداعية وما يجب أن يتحلى به المبدع من إمكانات علمية ومهنية. وهذا كله يبين أن النص الأدبى أساسه الممارسة اللغوية : تَلقينا وفهما وإبداعا. وهو صناعة يجتمع حولها كل من اللغوى والأديب والناقد. كل واحد ينظر إليه من زاوية مغايرة للزاوية التى ينظر منها الآخر.

وبما أنَّ الباقلانى وقف كتابه على الإبانة عن إعجاز القرآن الكريم فهو "يقول إنه لا يقف عليه إلا من عرف معرفة بينة وجوه البلاغة العربية، وتكونت له فيها ملكة يقيس بها الجودة والرداءة فى الكلام بحيث يميز بين نمط شاعر وشاعر، ونمط كاتب وكاتب، بحيث يعرف مراتب الكلام فى الفصاحة. وكأنه يرد المسألة إلى الذوق وحسن تدربه على تمييز أصناف الكلام "(١).

هذه الزوايا المتعددة التى يستبطنها النص الأدبى، هى التى جعلت الاختلاف قائما بين المتلقين والتضارب واقعا بشأن تقويم النصوص وتفضيل بعضها على بعض. وهذا ما جعل الباقلانى يقرر فى اطمئنان،

(١) شوقى ضيف : البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف، بمصر، ط٣، ١٩٦٥، ص١١٢ .

قـائـلا:" إن نقـد الكلام شـديد وتميـيـزه صـعب "[١] كـونه صناعـةً. والصناعـة لا تحـذق للوهلة الأولـى، وإنما تحـتـاج إلى تأمل وطول الأناة. ولهـذا كـان " البـاقـلانـى يعلق أهمـيـة كـبيـرة على عـمق الخـبـرة وطول التـمـرس بفنون الكلام على نحـو يتـحـقق مـعـه الذوق النقـدى والبـصـر الفنـى بصـر أهل كل صـناعـة بصـنعـتـهم الذى يكون أداة من تناهـى فى مـعـرفة اللسـان إلى تمييـز الكلام "[٢]. وأن طلب العلم فى كل شيىء هـو الذى يجعل صاحبه بصيرا وحاذقـا لكل عمل يرومه. ونجد عبد القاهـر الجـرجـانـى (تـ٤٧١ ,هـ) يرد كل ذلك إلى العلم، إذ يقـول :" واعلم أن العلم إنمـا هـو مـعـدن فكمـا أنـه لايمنعك أن ترى ألف وقـر قـد أخـرجت من مـعدن تبـر أن تطلب فيـه، وأن تأخـذ مـا تجـد ولو كـقدر تومـة(*). كذلك ينبغى أن يكون رأيك فى طلب العلم"[٣].

فـالأديب لايسـتطيع إبداع نص إلا إذا كـان عـالما بكل الأسس التى تُبنى عليهـا عمليـة الإبداع. والشيـىء نفسـه يقـال بالنسـبـة للناقـد الذى ينبغى أن يكون عالما "بوزن الشعـر، والذوقَ الذى يُقيمه به، والطبعَ الذى يُمَيِّزُ صـحيحَه من مكسوره ومـزاحفَه من سالِمه ومـا خـرج من البحـر مما لم يخـرجْ منْهُ فـى أنك لا تتـصـدى له ولا تتكلفُ تعـريفَه لعلمك أنه قد عَدِمَ الأداةَ التى معها يَعرفُ، والحاسةَ التى بها يَجدُ. فلْيَكُنْ قَدْحُكَ فى زنْدٍ وَارٍ، والحَكّ فـى عُـودٍ أنت تطمعُ منـه فى نـار"[٤]. ولايسـتطيع الإنسـانُ اكتسـاب فـضيلة ومـزية إلا بالعلم، وأن الإحـاطة بكل مقـومـات

---

(١) الباقلانى : إعجاز القرآن، ج٢، ص٨٠ .

(٢) صلاح رزق : أدبية النص، ص٣١ .

(*) التومة : هى اللؤلؤة.

(٣) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد رضوان الداية وفايز الداية، مكتبة سعد الدين، دمشق، ط٢، ١٩٨٧، ص ص٢٨٠، ٢٨١ .

(٤) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز ، ص٢٨٠ .

الصناعة تجعلها متقنة وتضع صاحبها فى منزلة شريفة. ولكن العلم لايحصل إلا بالعمل " إذ لاشَرفَ إلاَّ وهو السبيلُ إليه ولا خيرَ إلا وهو الدليلُ عليه، ولا مَنْقَبَة إلا وهو ذُروتها وسنَامها، ولا مفخرةَ إلا وبه صحَّتُها وتمامُها، ولا حسنةَ إلا وهو مِفتاحها ولا مَحْمَدَةَ إلا ومنه يَتَّقِدُ مصباحُها، وهو الوفى إذا خان كل صاحب، والثقةُ إذا لم يوثق بناصح"[1].

ولكن هذا العلم المكتسب الذى أضيف إلى "الطبع " لاينبغى أن يكون مجرد علم ومعرفة فقط يدركهما الإنسان بل العلم الذى يمكنه من وضع الأشياء فى أماكنها، ويجعله قادرا على الانتقاء من هذه المعرفة ما يكون مناسبا للموقف الذى يكون عليه والموضوع الذى يؤمه. وإلى هذا المعنى يشير عبد القاهر الجرجانى فى قوله: " إذا نظمت شعرا وألفت رسالة أن تحسن التخير وأن تعرف لكل من ذلك موضعه "[2]. فالتهيئة للإبداع والتلقى ينبغى أن تكون الأساس الذى يحرص عليه كل من صانع النص ومتلقيه.

وسبيل هذه التهيئة هو العلم والانقطاع إليه. لأن الكلام الذى يصنف ضمن النص الأدبى هو الذى تكون معانيه إشارات، لا يدرك كنهها إلا من كان مهيأ لها. وأن الوصف الذى وصف به النقاد والبلاغيون النص الأدبى، لايدرك حقيقته" إلا من هو فى مثل حالهم من لطف الطبع، ومن هو مهيأ لفهم تلك الإشاراتِ حتى كأن تلك الطباعَ اللطيفةَ وتلك القرائحَ والأذهانَ قد تواضعتْ فِيمَا بينها على ما سبيلُه سبيلُ الترجمة يتواطأ عليها قومٌ فلا تعْدُوهم ولا يَعرفها منْ ليس منهم" [3].

---

(١) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز، ص٥٨ .
(٢) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز، ص٢٤٦ .
(٣) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز، ص٢٤٧ .

ولا تكون الصنعة محكمة إلا إذا أدرك الأديب بفضل طبعه وحذقه الكيفية التى يتم بها التلاؤم بين الأشياء المتباينة. ولذلك وجب أن تكون لدى الصانع والمتلقى قدرة خاصة." وإنما الصنعة والحذق، والنظر الذى يلطف ويدق فى أن تجمع أعناق المتنافرات والمتباينات فى ربقة وتعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشبكة. وما شرفت صنعة، ولا ذكر بالفضيلة عمل، إلا لأنهما يحتاجان من دقة الفكر ولطف النظر ونفاذ الخاطر من هذا المعنى مالا يحتكم ما عداهما. ولا يقتضيان ذلك إلا من جهة إيجاد الائتلاف فى المختلفات"[1]. وهذا الائتلاف الذى يبدو فى المختلفات لا يتم إلا للحاذقين وذوى البصيرة الذين يدركون مالا يُدرك بالحواس. ولذلك كان الأديب إنسانا متخيلا، يفطن للتشابه الدقيق بين العناصر المتباينة. فالإدراك موجود لدى كل الناس، ولكن نوعيته هى التى تفصل بين الأديب وذوى الإدراكات المحدودة. فالأديب هو الذى تكون لديه القدرة على التأمل والتعمق، ومن ثم يستطيع أن يُضمّن كلامه تشبيهات واستعارات وغيرهما من الصور البلاغية والمحسنات البديعية التى تجعل الائتلاف واقعا فى المختلفات والمتنافرات. وهذا يعنى أن النظرة المجملة سمة من سمات الإدراك المحدود، أما النظرة المفصلة فسمة من سمات التقصى والتأمل والتعمق. وكلما كانت الصور بعيدة التشابه فى الأجزاء، كلما كانت أقرب إلى نفس المتلقى، كونها تجد الضدين مؤتلفين فى النص الأدبى الذى تنبثق شعريته منهما.

ويوضح عبد القاهر الجرجانى هذا المعنى بقوله :" إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين، كلما كان أشد كانت إلى

---

(١) عبد القاهر الجرجانى : أسرار البلاغة، تحقيق: ريتر، مكتبة المتنبى، القاهرة، ط٢، ١٩٧٩، ص١٣٦ .

النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تُحدث الأريحية أقرب. وذلك أن موضع الاستحسان ومكان الاستظراف، والمثيرَ للدفين من الارتياح، والمتألفَ للنافر من المسرَّة، والمؤلَّفَ لأطراف البهجة. إنَّك ترى بها الشيئين مثلَيْن متباينين، ومؤتلفين مختلفين"(١).

هذا التباين والتباعد فى الأصل ؛ أى فى الواقع، والتآلف فى النص الأدبى هو الذى يخلق المفاجأة لدى المتلقى، كونه يتفطن إلى تلك العلاقات غير البارزة لذوى الإدراك المحدود. مما يبين أن تفاصيل النص لا تدرك عند النظرة السريعة إليه، بل عند النظرة العميقة له. وهذا ما يجعل المتلقى أكثر إدراكا للواقع ولنفسه، وأكثر تخييلا عند المقارنة النفسية بين ما هو موجود فى الواقع المعيش وما تلقاه من النص. وعلى هذا الأساس كان للخيال أثرٌ كبير فى توجيه الكلام الوجهة الأدبية. ومن هنا لابد من التعريج على هذا المُعطى الذهنى لتُعرف أهميتُه فى محاصرة النص الأدبى.

رابعا: أهمية الخيال فى تحديد النص الأدبى :

يُعد الخيال من العوامل الأساسية فى تحديد النص الأدبى كونه الفاعل الحقيقى فى وجود النص. فلا يمكن أن يكون هناك نص أدبى دون أن يكون وراءه خيال يعتمد عليه المنشئ فى تداعى الأفكار وتنسيقها وفق طريقة معينة وشكل معين.

هذه الحاسة هى التى بنى عليها ابن سينا (ت. ٤٢٨ هـ) نظرته للنص الأدبى. فالأديب، فى نظره، صانع ولكنه يعتمد على كل من " الخيال " و"المحاكاة ". فالعلاقات التى يعقدها الأديب بين الأشياء تحتاج منه إلى كيفية معينة وهذه الكيفية تحتاج إلى خيال يربط بين

(١) عبد القاهر الجرجانى : أسرار البلاغة، ص١١٦ .

الصورربطا فنيا. ومن هنا كان صانع النص الأدبى مختلفا عن صانع البرهان والسفسطة. لأن البنية اللغوية التى يتخذها الأديب مادة لصناعته تختلف عن البنيات اللغوية المستعملة فى البرهان. فالأولى تنبئ بعدم صدق صاحب النص. فهناك الواقع وهناك النص الأدبى الذى يحاكى هذا الواقع. ومخيلة الأديب هى التى " تبسط الطبع نحو أمر وتقبضه عنه، مع العلم بكونها كاذبة. كمن يقول : لاتأكل العسل فإنه ثمرة مَقِيئَة. والثمرة المقيئة لاتؤكل، فيوهم الطبع أنه حق، مع معرفة الذهن بأنه كاذب، فيتقززعنه. وكذلك ما يقال بأن هذا أسد وهذا بدر فيحس به شىء فى العين مع العلم بكذب القول "(1). ومن هنا كان للنص الأدبى طبيعة خاصة، وهى طبيعة تخييلية. لأن الأديب يعتمد فيه على المحاكيات. ووظيفته حمل المتلقى على " التخييل " ؛ أى أنه يقوم باستحضار الأشياء التى بنى عليها الأديب نصه الأدبى. ومن هنا فهو لاينتظر منه تصديقا لكونه بعيدا عن الواقع. فدوره المعرفى منحصر فى كيفية " المحاكاة " ونوع الأبنية التى استخدمت لذلك. لأن النصوص الأدبية هى " التى توقع فى نفوسهم محبة له، أو ميلا إليه، أو طمعا فيه أو غضبا وسخطا على خصمه"(2).

وقد سبق أن تحدث أفلاطون (٤٢٨ - ٣٤٨ ق. م) عن"المحاكاة" وربطها بفكرة "المُثل". ووضح الأساس الذى بناها عليه وكيف تتم عملية التقليد الفنى. وفكرة المثل عنده قائمة على "أن المحسوسات على تغيرها تمثل صورا كلية ثابتة هى الأجناس والأنواع، وتتحقق على حسب أعداد وأشكال ثابتة كذلك. فإذا فكرت النفس فى هذه الماهيات

(١) ابن سينا:عيون الحكمة،تحقيق:عبد الرحمن بدوى،منشورات المعهد العلمى الفرنسى،القاهرة، ١٩٥٤، ص١٣ .

(٢) ابن سينا :المجموع،القسم الخاص بالخطابة، تحقيق:محمد سليم سالم،مركز تحقيق التراث،القاهرة،١٩٦٩، ص٢٢ .

الثابتة أدركت أولاً أنه لا بد لاطرادها فى التجربة من مبدإ ثابت، لأن المحسوسات حادثة تكون وتفسد، وكل ما هو حادث فله علة ثابتة... والمحسوسات ناقصة تتفاوت فى تحقيق الماهية، ولا تبلغ أبدا إلى كمالها... فيلزم مما تقدم أن الكامل الثابت أول، وأن الناقص محاكات"[1].

يرى أفلاطون أن لكل شىء ماهيته الخاصة به، وهذه الماهية هى كماله المطلق. وأما المحسوسة التى تدرك بالحواس فهى بمثابة الظل له. وهى أشياء ناقصة عن المعقول الكامل الثابت. وقد تقلب أفلاطون بفكره وخياله فى عالم الشعر، وأراد العثور على حقيقته، فرأى أن الشعر " يعكس صورا من المحسوسات والحركة التى تزخر بها الحياة. إن الشاعر ليمسك بمرآة يريد أن يعكس عليها حقيقة الكون من حوله، فلا يعكس إلا صورًا بل ظاهر الصور وسطحيتها لا حقيقتها"[1]. فالنص الأدبى إذًا ضرب من ضروب المحاكاة أو التقليد، وصانع النص مقلد، ولكنه لا يقلد الحقيقة، بل ظواهر الحياة الدالة عليها. وهو عندما يقوم بهذه العملية لا بد وأن يعمل على تشويهه، فالأديب يصور صورا من العالَم الذى أمامه، الذى هو فى نفسه تقليد لعالَم المُثل. ومن ثم يكون كلامه تقليدا للتقليد. لأن الحقيقة التى يريدها أفلاطون ويبحث عنها فى النص الأدبى لا يُمكن أن تتحقق أبدا. ولنتأمل قوله على لسان سقراط :" إنك إذا رأيت صورا متعددة للشىء الواحد، ألست تستطيع أن ترى أنها على اختلافها تتلاقى عند نقط بعينها

---

(١) انظر، بدوى طبانه : النقد الأدبى عند اليونان، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٦، ص ص٥٠،٥١ .

(٢) أفلاطون:الجمهورية، فقرة ٥٩٦، نقلا عن سهير القلماوى : فن الأدب، المحاكاة، دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٥، ص ٧١ .

لأنها تمثل شيئا واحدا... هذه هى حقيقة الشىء"[1]. وهذا يعنى أن المحاكاة عنده قائمة على العلاقة الثابتة بين شىء موجود وحقيقته. ويمكن أن يكون التشابه بينهما حسنا، كما يمكن أن يكون غير ذلك. وعندما يحاكى الإنسان طبيعة الأشياء بالألفاظ والعبارات تكون المحاكاة حسنة إذا دلت على خصائص الوجود، وتكون سيئة إذا خالفت ذلك. واللغة بفنونها المختلفة عامل من عوامل تأثير عامل المُثل فى الحس. وينجح صانع النص الأدبى فى نتاج محاكاة الأشياء على حقيقتها. ومن هنا فإن محاكاة الحقيقة لا غناء فيها عن الحقيقة، فليست سوى خطوة للاقتراب من الحقيقة إذا كانت تلك المحاكاة صحيحة[2].

وترى سهير القلماوى " أن أفلاطون أول من استعمل كلمة المحاكاة فى الفن ليريد بها شيئا محدودا، فاستعصى عليه اللفظ لجدة استعماله "[3]. وقد فتحت هذه النظرية آفاقا رحبة أمام النقاد والباحثين، ولعبت دورا كبيرا فى الدراسة الأدبية وفى اختلاف نظرة النقاد إلى النص الأدبى. كونها قائمة على التباين الموجود بين الأصل والصورة الفنية ؛ أى بين ما هو داخل ضمن عالم المُثل وما هو مُدرك بالحس. لأن " التقليد ليس كالأصل وإنما هو تشويه له. وهذه أول شرارة انبعثت فى التفكير الفنى فى ميدان الاختلاف بين الفن والنموذج، مما يجعل الفن فنا والنموذج مجرد نموذج [4].

(١) سهير القلماوى : فن الأدب، المحاكاة، ص٧١ .

(٢) انظر، محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث، دارالثقافة، دارالعودة، بيروت، ١٩٧٣،ص٣٣ .

(٣) سهير القلماوى : فن الأدب، المحاكاة، ص٨٣ .

(٤) سهير القلماوى : فن الأدب، المحاكاة، ص٨٦ .

إن صانع النص الأدبى يعكس لنا فى نصه خيالات الأشياء، أو مظاهرها لا لبها وجوهرها. ومن هنا فهو فى مرتبة أقل من مرتبة الفيلسوف ومرتبة الصانع. فالنجار مثلا يحاول أن يقرب فى صنعته لسرير خاص أو منضدة خاصة من درجة الكمال، يتأمله فى صورة السرير المثالى أو المنضدة المثالية، وهى الصورة العقلية الثابتة الخالدة التى هى من خلق الله. أما الشاعر فيحاول وصف المنضدة وهى بدورها صورة ناقصة للمنضدة المثالية. وهكذا يحاكى الأدباء الصورة البعيدة من جوهر الحقيقة. إنهم يقلدون ظواهر الأمور وظواهر الطبيعة، ولا يقلدون الطبيعة الحقيقة للأشياء الحقيقية(١).

هذه إذًا هى فكرة المحاكاة التى أقام عليها أفلاطون العماد الأول من عمد التفكير فى حقيقة النص الأدبى ووظيفته. فتصوير الشعراء الناس وهم يعملون فى هذه الحياة ويقومون بنشاطات وأعمال مختلفة، ليس هو التصوير الحقيقى المطلق، وإنما هو حقيقة ناقصة. ومن هنا أعلن ثورته العارمة على الشعر، وتصدى له فى هجوم عنيف، يؤاخذ الشعراء حينا ويمقت فنهم طورا. وهذا لتصوره الفارق الكبير بين الصورة المثالية الأصلية والصورة فى الطبيعة والصورة فى النص الأدبى. وحتى الصورة الفنية هذه لا تكون على درجة واحدة لدى الأدباء. لأن الأثر الذى تحدثه الصورة الطبيعية لدى الأدباء يختلف من واحد لآخر. وهكذا.

إن الأساس الذى نهضت عليه نضرية المحاكاة عند أفلاطون، هو معرفة الحقيقة للشىء المحكى عنه. وطالما أن الأديب لا يستطيع

---

(١) أفلاطون : الجمهورية، ٥٩٥ ,٥٩٧ نقلا عن، محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث، ص ص٣٤ , ٣٥ وكذلك، بدوى طبانة : النقد الأدبى عند اليونان، ص٥٣ .

الوصول إليها، ولا يقدر على تصورها فهو إذاً يقوم بتشويه الصورة الأصلية. و " لقد نفى أفلاطون شعر هومير بالذات لنوع المحاكاة التى فيه، وإن اعترف بحبه له"(١).

هذه النظرة الأفلاطونية القائمة على ثبات الحقيقة وتغير الألفاظ والتعبير عليها انطلاقا من نظريته فى المُثل قد كان لها أثرها الكبير فى نفسية تلميذه أرسطو (٣٨٤-٣٢٢ ق. م) (*). الذى يرى أن "الشعر محاكاة، والمحاكاة على ثلاثة أنواع... لأنها تحاكى إما بوسائل مختلفة، أو موضوعات متباينة، أو بأسلوب متمايز"(٢).

لقد فرق أرسطو بين العلوم، وتوصل إلى أن الاختلاف بينها مرده اختلاف فى حواس الإنسان. فالحاسة التى تتلقى فن الرسم مثلا، تختلف عن تلك التى تتلقى فن الموسيقى أو الشعر. والمحاكاة هى التى تفرق بين العلوم الإنتاجية والعلوم النفعية. كما تختلف أيضا حسب الصورة الأصلية التى تحاكيها.

وتختلف نظرة أفلاطون عن نظرة أرسطو للمحاكاة، فالأول يعممها على كل الموجودات. أما الثانى فيحصرها فى الفنون، سواء أكانت جميلة أم نفعية. الأول يعدها أقل مرتبة من العلم ومن الصناعة، كونها بعيدة عن جوهر الحقيقة، أما الثانى فيجعلها أعم من الحقيقة وأعظم

---

(١) سهير القلماوى : فن الأدب، المحاكاة، ص٨٥ .

(*) ولد أرسطو فى قرية " ستاجير " من أعمال مقدونيا عام ٣٨٤ ق. م. وكان أبوه نيقوماخوس ابن ماخاون من ولد اسقلبياس الذى اخترع الطب لليونانيين، وكان نيقوماخوس متطببا لفيليبس أبى الإسكندر الأكبر. فنشأ أرسطو فى بيت الملك، واستفاد من تلك البيئة التى كان يتردد عليها العلماء والبلغاء، وأفاده هذا الاختلاط كثيرا فى سعة أفقه فى مختلف المجالات السياسية والعلمية. ومات والده وهو فى السابعة عشرة من عمره، فرحل إلى الريف، فقويت ملاحظاته، وكان من خير تلاميذ أفلاطون (انظر، طبانه: النقد عند اليونان،ص٦٤).

(٣) أرسطو : فن الشعر، ص ص٣ ، ٤ .

من الواقع، كونها تكمل الحقيقة."فهوميروس مثلا يصور أشخاصه أعلى مما هم فى الواقع، وإقليفون يصورهم كما هم، وهيجيمون الثاسوسى أول مؤلف للفاروديات ونيقوخاريس مؤلف " الدايلاذة " كلاهما يصورهم أخس مما هم فى الواقع.." [1](*). فالأديب يقوم بمحاكاة الأحداث وأعمال الأشخاص، وعندما يلجأ إلى تقليدها فإنه من دون شك يضيف شيئا أو يَنقُص آخر من الواقع. وإذًا فالمحاكاة، فى رأى أرسطو، ليست تقليدا حرفيا وليست مرآة تنقل الواقع كما هو. و" من كل هذا نرى أن أرسطو استطاع أن يبنى على أقوال أفلاطون، فإذا البناء قوى متين. لقد ربط الفن بالحياة والطبيعة من حوله برباط ظل إلى اليوم أساسا من أسس تصورنا الصحيح للفن"[2]. وبذلك يكون أرسطو قد أتم مسيرة أستاذه أفلاطون، وخطا بهذه النظرية خطوات فسيحة نحو التمام والنضج، الأمر الذى جعل النقاد يعطونها القدر الأوفى من الدراسة والبحث.

وقد ارتكز الفلاسفة المسلمون على هذه الآراء وراحوا يشرحونها ويوسعون من مجالها، متخذين من مصطلحى " المحاكاة " و " التخييل" الركيزة الأساسية فى إعطاء تصورهم للنص الأدبى والعمل الذى يقوم به صانعه، والمؤهلات التى تؤهله لهذه الصناعة والتى تجعله قادرا على التقريب بين المتباعدات من أجل خلق صور شعرية مؤثرة.

---

(١) أرسطو : فن الشعر، ص ص٨، ٩ .

(*) قليفون : مؤلف مجهول. الفارودية : عمل أدبى يتخذ موضوعه من بعض ملامح الشخص المراد التهكم به، ويبالغ فيها ويبرزها على نحو يثير السخرية منها. أما "الدايلاذة " : فهى معارضة ساخرة من الإلياذة. ومعناها : ملحمة الجبناء. وقد أنشأها نيقوخاريس للسخرية من إلياذة هوميروس.(انظر، أرسطو، فن الشعر، ص٩ هامش).

(٢) سهير القلماوى : فن الأدب، المحاكاة، ص١٠٣ .

وقد ربط ابن سينا وجود النص الأدبى بالمكونات والاستعدادات التى تمكن المبدع من الإبداع. وهذه المكونات منها ما هو خارجى، ومنها ما هو داخلى ؛ أى أن هناك قوى خارجية تتمثل فى مجموع الحواس التى تمكن الإنسان من الإدراك. وهناك قوى داخلية غير ظاهرة للعيان. وكل هذه القوى تعمل مجتمعة من أجل إبراز ما يعتمل فى النفس وما يختلج فى خلد الأديب. فالشعور الذى ينتاب الأديب غالبا ما يكون أساسه القوى الخارجية ؛ أى الحواس التى تسلمه بدورها إلى تلك القوى الباطنية للتحليل والتقويم، ومن ثم القبول أو الرفض. وتكون هذه القوى مجتمعة فيما يسمى بـ " القوة المدركة " ومكانها " الدماغ ". وهى مرتبة حسَب الوظائف التى تؤديها والمهمة التى تقوم بها. وقد حصرها ابن سينا فى خمس قوى. معرفا كل قوة على حدة. أولاها " الحس المشترك " الذى ينظر إليه على أنه " قوة تقبل بذاتها جميع الصور المنطبعة فى حواس الحس الظاهرة"(1). سواء أكانت هذه الصور من المُبْصَرَات أم من المسمُوعات أم من المَذوقات أو غيرها. وسواء أكانت حسنة أم قبيحة. ودور " الحس المشترك" هو تمييز هذه الصور وردها إلى مضانها، ثم تسليمها إلى القوة الثانية، وهى " الخيال أو المصورة ". وهذا الذى يزود الملكة ببعض العناصر. لأنه هو الذى يبقى محتفظا بما " قبله الحس المشترك من الحواس الجزئية الخمسة "(2). وكلما كثرت الصور وتراكمت فى " الحس المشترك " كلما كان الخيال أكثر قوة وأكثر جموحا. ووظيفة هذه الحاسة "الخيال أو المصورة " هى الاحتفاظ بما انطبع فى القوة الأولى. كونها مستودعا للصور المختزنة،

---

(1) ابن سينا : القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفاء، تحقيق: يان باكوش، المجمع العلمى التشكوسلوفاكى، براغ، ١٩٦٩، ص٤٤ .

(2) ابن سينا : القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفاء، ص ٤٤ .

لتكون منبعا تأخذ منه القوة الثالثة، وهى " المتخيلة أو المفكرة " صورها لتحولها إلى أشكال مغايرة عما كانت عليه فى " الخيال ".

ووظيفة هذه " المتخيّلة " تكمن فى " التركيب " و " الفصل " ؛ أى أنها " تركب بعض ما فى الخيال مع بعض، وتفصل بعضه عن بعض "(١).

وبما أن هذه التركيبات والتفصيلات قائمة على أساس باطنى ؛ أى خيالى. فإن النص المركب دائما يأتى مغايرا لتلك المخزونات التى وصلت إلى "الخيال " عن طريق " الحس المشترك ". كون القوة " المتخيّلة " تسلم التركيب الذى ركبته إلى قوة رابعة، هى " القوة الوهمية ". وهى التى تقوم بوظيفة إدراك التركيب، إدراكا وهميا ؛ أى بعيدا عن التركيب الحسى والعقلى معا. كون " الوهم " شيئا لاتصدقه الحواس ولا يصدقه العقل. ولذلك، فإنه يكون فى صورة" انبعاث تخيلى من غير أن يكون ذلك محققا. وهذا مثل ما يعرض للإنسان من استقذار العسل لمشابهته المرار. فإن الوهم يحكى بأنه فى حكم ذلك، وتتبع النفس ذلك الوهم، وإن كان العقل يكذبه "(٢).

وهذا يعنى أن " الوهم " أساسه الخيال، وبتعبير آخر، إن "الوهم " يبنى على " الخيال ". وأن النتيجة التى يتوصل إليها هى نتيجة تخيلية وهمية. وأن العقل منها بعيد. كون " الوهم " قُوّة مخزّنة وليست قُوة مدركة. ولذلك كان النص بعيدا عن الواقع. لأن أساسه " القوة المخيلة " و " القوة الوهمية ". وهى التى عبر عنها أحمد فلاق عروات بـ " الوهم الشاعرى"، حين قال :" تتألق الصور فى الشعر العربى

---

(١) ابن سينا : النفس من كتاب الشفاء، ص٤٥ .
(٢) ابن سينا : النفس من كتاب الشفاء، ص١٧٧ .

الرومانسى طالعة على المتلقى من الوهم الشاعرى إن صح التعبير أو من الخيال المبدع الذى قد يعد حلقة ناضجة فى طريق التوهم عارية عن علائق الحس الخارجية كألوان البيان والبديع وغيرها، إلا فى القليل وعند الضرورة الملحة "(١). فالقوة الوهمية هى التى يكون لها أثرها الفعلى فى التأثير. لأن المتلقى وهو يتلقى النص الأدبى، يقوم باستحضار هذه القوة عندما يقارن ما يتلقاه بما يمكن أن يحصل فى النفس أو فى الواقع. وعن طريق هذا الاستحضار يتم التأثر.

ثم يختم ابن سينا تصوره للتعاون الذى يتم بين هذه القوى النفسية التى زود بها الإنسان فى عمليتى الإبداع والتلقى بقوة خامسة وأخيرة، وهى " الحافظة الذاكرة "، والتى هى مكان لتخزين الصور والمحسوسات والمعانى. وتحتفظ بها إلى أن يحين موعد خروجها.

ويرى محمد عثمان نجاتى، أن هذه القوة تقوم بوظيفة الحفظ لصور المحسوسات الموجودة فى المصورة. وبواسطتها يمكن للإنسان أن يتذكر الصور والمعانى التى جمعت فى الحس المشترك. وهى من هذه الناحية لاتختلف كثيرا عن " التخيل ". ولكنه يحاول أن يفرق بينهما، من حيث أن " التخيل " لا يضع فى اعتباره إدراك الزمان الماضى وإنما يكفى فقط باستعادة الصور والمعانى بوصفها موجودة فى الوقت الحاضر. أما " الذاكرة "، فإنها تزود النفس بالصور والمعانى التى أدركت فى فترة زمنية معينة(٢).

وكأن الذاكرة هى التى تحوى القوى الأربع الأولى. كونها هى التى

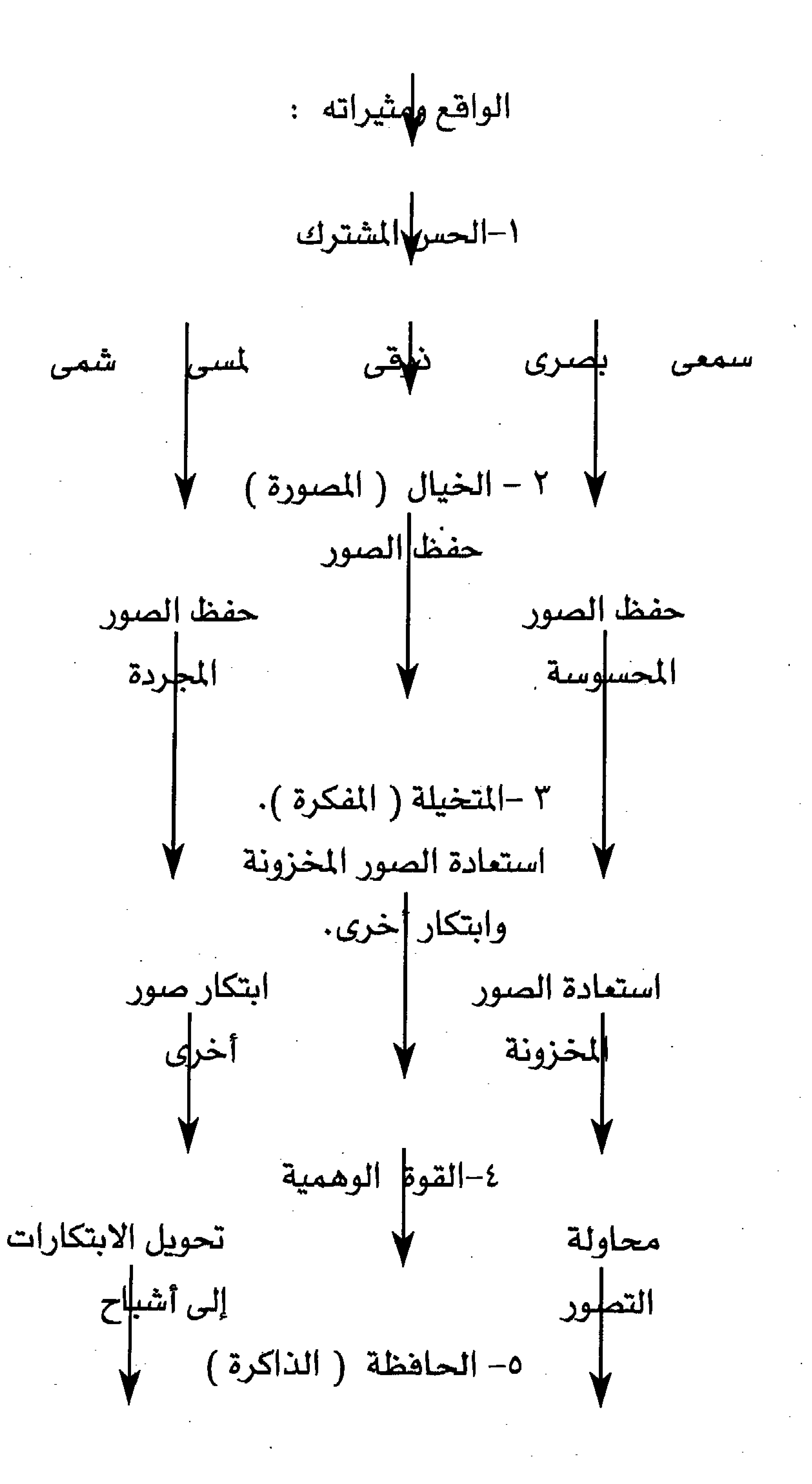
---

(١) أحمد فلاق عروات : الحياة والموت فى الشعر العربى، أطروحة دكتوراه (مخطوط) إشراف، صلاح يوسف عبد القادر، جامعة الجزائر، ١٩٩٣، ص٢٦٦ .

(٢) انظر، محمد عثمان نجاتى : الإدراك الحسى عند ابن سينا، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦١، ص١٩٠ وما بعدها.

تبقى محتفظة بالوقائع المختلفة، حسية كانت أم مجردة، التى رآها الإنسان أو سمعها. ثم إن الإنسان لايستطيع أن يستغنى عنها فى كل مواقفه. فهى دائما تكون حاضرة مع بقية القوى الأخرى. باعتبارها القوة الأخيرة التى يتم فيها انتقاء الكلام قبل ظهوره إلى الوجود ؛ أى عند تنقيته من الشوائب وتشذيبه والتحقق من صلاحيته فنيا وموضوعيا.

ويمكن أن نمثل لهذه العملية بالرسم البيانى التالى ، كما وردت فى مؤلف محمد عثمان نجاتى :


الواقع ومثيراته :
١-الحس المشترك
سمعى
بصرى
ذوقى
لمسى
شمى
٢ - الخيال (المصورة)
حفظ الصور
حفظ الصور
المحسوسة
حفظ الصور
المجردة
٣ -المتخيلة (المفكرة).
استعادة الصور المخزونة
وابتكار أخرى.
استعادة الصور
المخزونة
ابتكار صور
أخرى
٤-القوة الوهمية
محاولة
التصور
تحويل الابتكارات
إلى أشباح
٥- الحافظة (الذاكرة)

وهى الخزان الذى يقوم بحفظ الصور والأفكار (١)

يشير الرسم البيانى إلى مصدر النص الأدبى والمنابع التى ينبع منها، والأصول النفسية التى تتعاون وتتكامل لإبراز النص إلى الوجود. إبتداءً من تعرض الأديب للمثيرات الواقعية، إلى أن يصبح ذلك المثير نصًا فنيا.

هذا التصور هو الذى بنى عليه ابن سينا، والفلاسفة المسلمون، نظرتهم للنص الأدبى. ولا يمكن أن تتضح نظرتهم له إلا وفق هذه الأسس. وقد اخترنا منها ما رأيناه مناسبا لموضوعنا ؛ أى ما له علاقة بتوضيح مفهومهم للنص الأدبى، الذى يعتمد فيه صاحبه على مقدمات ليس من الضرورى أن تكون صادقة أو كاذبة، بل المهم أن تكون " مخيلة". لأن " المخيلات مقدمات ليست تقال ليصدق بها، بل لتخيل شيئا على أنه شىء آخر "[١]. هذا التغاير فى الأشياء والأشكال هو الذى يجعل للنص الأدبى أثرا يشعر به المتلقى عندما يرى هذا التغاير بين النص وبين الواقع المعيش. ولذلك كانت " الأقاويل المخيلة " مؤثرة. وبذلك نفهم أن مصطلح " التخييل " مرتبط ارتباطا وثيقا باللذة الناجمة عن الطريقة التى أبدع بها النص[٢].

إن تصور الأديب لصور نصه الأدبى ومعانيه، يعتمد على إحساسه بها. وإذا لم يكن هناك إحساس فلا يمكن أن يكون هناك " تخيل "، ومن ثم فلا يكون هناك نص أدبى. وهذا يعنى أن النص الأدبى قائم على الإحساس المشترك لدى الأديب. لأن التّخيُّل يحدث للأديب فى الوقت الذى يكون فيه الحس قائما بنشاط معين. وإذا حدث للحس أن

---

(١) ابن سينا : النجاة فى الحكمة المنطقية والطبيعية والإلهية، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٣٨،ص٧ .

(١) انظر، جابر عصفور : الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى عند العرب، ص٦٧ .

توقف، فإن التخيل لايستطيع القيام بأى نشاط أدبى. ولذلك كان لابد " أن يتأثر التخيل بكل الحالات والأعراض التى تطرأ على الحس. إن الحس منشأ التخيل، وحيث لايوجد حس لايوجد تخيل، ولذلك فإن الإنسان لايمكنه أن يتخيل أمرا من الأمور أو شيئا من الأشياء لم يؤد إليه الحس بنحو من الأنحاء. ويتجلى المظهر العلمى لذلك فى أن الإنسان إذا عدم حاسة من الحواس فإنه لا يستطيع أن يتخيل المحسوسات الواقعة فى مجال إدراك هذه الحاسة"[1].

ويلتقى عبد القاهر الجرجانى مع ابن سينا فى التأكيد على دور " الخيال " فى تحديد هوية النص، والرفع من قيمته لدى الأديب، وكذا من قيمة " التخييل " لدى المتلقى. فالخيال فى رأى عبد القاهر، هو الذى يعطى القدرة الفعلية على صنع النص. لأن " الصنعة، إنما تمد باعها، وتنشر شعاعها، ويتسع ميدانها وتتفرع أفنانها، حيث يعتمد الاتساع والتخيل... وحيث يقصد التلطف والتأويل... وهناك يجد الشاعر سبيلا إلى أن يبدع ويزيد ويبدى فى اختراع الصور ويعيد، ويصادف مضطربا كيف شاء واسعا، ومددا من المعانى متتابعا. ويكون كالمغترف من عدٍّ لا ينقطع والمستخرج من معدن لا ينتهى"[2]. فالخيال هو الذى يُوسع من دائرة الإبداع لدى الأديب، وهو الذى يزوده ببصيرة خاصة تمكنه من إدراك كنه الأشياء والعلاقات التى يمكن أن تجمع بينها فينتقى ما يشاء ليركب نصا أدبيا. بالإضافة إلى أنه يساعد التجربة الذاتية المعتادة على تجاوز النظرة السطحية للعالم الذى يحيط بالأديب، حتى يستطيع التأليف بين المتنافرات والمتناقضات. ومن ثم يصبح التماثل واقعا بين الأشياء. كون "الخيال " قوة تحدث

---

(٢) جابر عصفور : الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى عند العرب، ص٣٧ .

(١) عبد القاهر الجرجانى : أسرار البلاغة، ص ص٢٥٠ ، ٢٥١ .

فعل " التخييل " والتصديق بالإيهام الصادر من تخييل المماثلة عند المتلقى. وسواء أكان " الخيال " بعيدا عن الواقع أم صادرا منه فإنه يعد أداة معرفية حبيسة المحسوسات، ويعمل على جعل الغائب حاضرا من خلال الأدوات التعبيرية.

ويسوى عبد القاهر الجرجانى بين مصطلحات : " التخيل" و"الوهم" و ""التقدير "، ويجعل منها معنى واحدا أحيانا. ففى تعليقه على بيت لبيد :

وَغَدَاةِ رِيحٍ قَدْ كَشَفْتُ وقِرَّةٍ ** إذْ أَصْبَحَتْ بيَد الشّمَال زِمَامُهَا(*) .

يقول :" ليس أكثر من أن تخيل إلى نفسك أن الشمال فى تصريف الغداة على حكم طبيعتها كالمدبر المصرف لما زمامه بيده، ومَقَادتُه فى كفه، وذلك كله لايتعدى التخيل والوهم والتقدير فى النفس من غير أن يكون هناك شىء يُحَسُّ وذات تتحصل "(1).

ويريد عبد القاهر، هنا، أن يكشف عن قدرات الأديب ومؤهلاته، ودور " الخيال " فى إبداع النص.

فقد جعل الشاعر للشمال يدا تقود بها الغداة كما يقود الإنسان الآلة التى يديرها ويعمل بها، فهو يوجهها حيث يريد ومتى يريد. إذ شبه الشاعر" الشمال " بالإنسان، ثم حذفه وترك لازما من لوازمه وهو " اليد " على سبيل الاستعارة المكنية. ولولا خياله الجامح ما استطاع أن يؤلف بين المتباعدات الشمال والإنسان ويجعل منهما لحمة واحدة. وكل هذا يوحى بمعنى الإحساس الوجدانى الدفين فى نفس

(*) فى الديوان : وغَدَاةَ رَيح قَدْ وزَعْتُ ". والوازع : المانع. قرة : برد. بيد الشمال : يريد أنها شمالية. الديوان: دار صادر، بيروت، ١٩٦٦، ص١٧٦ .

(١) عبد القاهر الجرجانى : أسرار البلاغة، ص٤٤ .

الشاعر، والرؤية القلبية لديه والتصرف النوعى فى معانى النص الأدبى، وكل ذلك أساس قوى فى الإدراك الشامل: ﴿وَلا تَقْفُ مَا لَيْسَ لَكَ بِهِ عِلْمٌ إِنَّ السَّمْعَ وَالْبَصَرَ وَالْفُؤَادَ كُلُّ أُولَئِكَ كَانَ عَنْهُ مَسْؤُولاً﴾(1) .

وعلى الرغم من التقاء عبد القاهر الجرجانى مع ابن سينا فيما يتعلق بدور "الخيال" فى محاصرة النص الأدبى. إلا أن نظرة الفلاسفة المسلمين لحدود النص تبقى أكثر عمقا وتقصيا من تلك التى رأيناها لدى النقاد والبلاغيين، الذين ركزوا على "طبع" كل من الأديب والناقد وثقافتهما وميولاتهما وتحكمهما فى صناعة النصوص، دون أن يلجوا غياهب النفس ويبحثوا عن مصدر الكلام الذى يبدعه الأديب نصا أدبيا. إلا أن هذه القضايا تُعد أصولا أساسية لأحكامهم النقدية، وهى التى ستمكنهم فيما بعد من النظرة الشمولية للنص وما ينبغى أن تكون عليه وحداته والكيفية التى تلتئم بها عناصره والوظيفة التى يؤديها تجاه متلقيه.

وقد رأينا كيف كان النقاد حريصين على أن يكون صانعو النصوص الأدبية أُناسا مُؤهلين نفسيا وثقافيا، وأن العبقرية الذاتية تتمثل فى الخصائص النفسية الفطرية لدى الأديب، مثل " الطبع " و " الذكاء "، وأن اختلاف هذه الخصائص يؤدى إلى الاختلاف والتباين فى النصوص.

إن النقاد والبلاغيين والمتكلمين والفلاسفة يفصلون بين الخصائص النفسية وبين الثقافة والخبرة المكتسبة والتى لاتفى بالغرض وحدها. فقد يكتسب الإنسان ثقافة ومعارف جمة، ولكنه لا يستطيع إبداع نص أدبى لافتقاره إلى "طبع " شاعرى سليم.

---

(1) سورة الإسراء / ٣٦ .

إن للدوافع النفسية دورا أساسيا فى وجود النص. لأنها هى التى تعمل على توتر النفس وانفعالها. ولكن الأدباء ليسوا متساوين فى هذه الاستجابات، مما يسبب التباين بين النصوص.

إن اختيار الوقت المناسب لإنشاء النص له دوره الكبير فى تجويده.

إن النص الأدبى، فى نظر الفلاسفة المسلمين، نتيجة للتفاعل بين الواقع وبين قوى حاصلة فى النفس. فالنص عندهم محاكاة، ولكن هذه المحاكاة تتم عبر قوى متعددة مرتبة ترتيبا منطقيا. وإذا حدث أن تعطلت قوة منها تعطلت الحاسة التى تقابلها فى الحواس الخارجية، كون الإنسان مزودًا بخمس قوى فى الباطن تقابل الحواس الخمس الظاهرة. ويتولد النص الأدبى عندما تتعاون الحواس مع القوى الباطنية. ولهذا كان " الخيال" أداة معرفية تقرب بين المتباعدات.

وإذا كانت أصول التفكير النقدى لدى القدماء قد استطاعت أن تحدد لنا النص الأدبى من الخارج وتعمل على محاصرته. فما هى إذا نظرتهم للنص ومفهومهم له ؟ ذلك ما سنتطرق إليه، إن شاء الله تعالى، فى الباب الثانى.

الباب الثانى

مفهوم النص الأدبى فى بيئات النقاد والبلاغيين والمتكلمين والفلاسفة

الفصل الأول

مفهوم النص الأدبى فى بيئتى النقاد والبلاغيين

الفصل الثانى

مفهوم النص الأدبى فى بيئتى المتكلمين والبلاغيين

الفصل الأول

مفهوم النص الأدبي في بيئتي النقاد والبلاغيين

أولا : المفهوم المعجمي للنص الأدبي.

ثانيا: النص الأدبي بين الصانع والمتلقي.

ثالثا: النص الشعري والنص النثري.

توطئة :

حاولنا منذ البداية أن نوضح بأن صناعة النصوص، أو إبداعها أمر يقوم أساسا على جهد يبذله إنسان متميز. ويتمثل هذا الجهد فى التآلف الذى يحدثه بين دوال النص ومدلولاته. فاللغة موجودة فى المعاجم ولكن التآلف بينها غير موجود. ولذلك كان النص الأدبى صناعة.

إلا أن هذا التآلف، لا يتحقق إلا إذا استطاع الأديب أن يواجه عملية الإبداع الشاقة، باعتماد جهود تقوم أساسا على السجية والتعلم فى آن. ومعنى هذا، لابد له من مكابدة فكرية حتى يستقيم التآلف بين الوحدات التى ينبنى عليها النص الأدبى. ولذلك وضعوا شروطا ومميزات خاصة لدى منشئ النص ومتلقيه. إذ الظاهرةُ الأدبية لا تتحدَّدُ إلا بواسطة هذين الطرفين. وذلك ما أفضى حتما إلى محاصرة النص الأدبى من الخارج وتحديد المميزات التى تجعله يبلغ درجة الكمال من الناحية الفنية الجمالية.

هذه الرؤيةُ فى ربط النص بمنابعه الأساسية وبسياقه ومرجعيته، هى انعكاس لمنشئه وإمكاناته الخاصة. ذلك أن الظاهرة الأدبية موصولة بالقيم الشخصية والاجتماعية للأديب قوية العلاقة بالواقع الثقافى الذى يعيش فى خضمه.

وسنتحدث فى هذا الفصل عن نظرة نقادنا القدماء للنص وتصورهم لماهيته، وتبيان خصائصه ومميزاته وشروط وجوده.

أولا : المفهوم المعجمى للنص الأدبى :

لقد أصبح مصطلح " النَّص " محور الاهتمام فى الدراسات النقدية الحديثة والمعاصرة. وأضحت تظهر إلى الوجود مؤلفات كثيرة تحمل عنوان "النص"(*) يتعرض أصحابها لبحث حدوده ومميزاته وتشكلاته المختلفة، وذلك من خلال تركيزهم على علاقة النص بالمنشئ حينا، وبالمتلقى طورا .

ولكن هذا الاهتمام لمّا يبلور بعد نظرية متكاملة للنص الأدبى ذى الطبيعة العربية. فكل ما هنالك رؤى متمايزة ومتباينة، الأمر الذى يحول بينها وبين تشكيل نظرية ذات أسس واضحة مكتملة المعالم، متفق عليها.

وقد أعلى النقاد والباحثون من شأن النص، وأصبح يشكل لديهم ميدانا خصبا يرجع إليه كل واحد فى دراسته النقدية مفضلا مصطلح " النص " الذى يقصد به الشعر والنثر معا.

(*) من الكتب التى تحمل اسم " النّص " والتى أمكننا الحصول عليها:

عبد الملك مرتاض: النص الأدبى من أين ؟ وإلى أين ؟، الجزائر، ١٩٨٣ .

يمنى العيد : فى معرفة النص، بيروت، ١٩٨٥ .

صلاح رزق: أدبية النص، القاهرة، ١٩٨٩ .

محمد مفتاح: دينامية النص، بيروت، ١٩٩٠ .

محمد خطابى: لسانيات النص، بيروت، ١٩٩١ .

عمر أوكان: النص والسلطة، المغرب، ١٩٩١ .

رولان بارت : لذة النص، سورية، ١٩٩٢ .

الأزهر الزناد : نسيج النص، بيروت، ١٩٩٣ .

عبد الله الغذامى : القصيدة والنص المضاد، بيروت، ١٩٩٤ .

محمد عبد العظيم: فى ماهية النص الشعرى، بيروت، ١٩٩٤ .

عبده عبود : هجرة النصوص، دمشق، ١٩٩٥ .

عمر أوكان : لذة النص، أو مغامرة الكتابة لدى بارت، المغرب، ١٩٩٦ .

سعيد حسن بحيرى: علم لغة النص، القاهرة، ١٩٩٧ .

حاتم الصكَر : ترويض النص، القاهرة، ١٩٩٨ .

محمد خير البقاعى: دراسات فى النص والتناصية، حلب، ١٩٩٨ .

ومن النقاد المعاصرين الذين أشاروا إلى هذا التفضيل فاضل ثامر، بقوله : "فقد بدأ الشعراء، ومنذ بضع سنوات فقط، يتخلون مثلا عن مصطلح " الشعر " ويضعون بدلا عنه مصطلح "النص"(١). مما يبين أنه اتجاه له دوره الأساسى فى تنمية الدراسة الأدبية، كونه فتح آفاقا رحبة أمام النَّقدة وأولى الفكر قاطبة. ولذا يجب البحث والتقيب عن خفاياه والوقوف على عناصره التى توحى بمكوناته وأنساقه التركيبية ؛ وذلك من خلال المعجمات العربية التى أشارت إلى دلالاته اللغوية، والتى تُشكّل الجذر الحقيقى لدلالة مصطلح " النّص". لأنها فى مجملها تومئ إلى معنى " التَّقصّى" والوضوح، والظهور والكشف.

فقد تطرق ثعلب (ت. ٢٩١ هـ) فى مجالسه إلى معنى "النص " وربطه بالظهور والكشف. فيقول :"قال أبو العباس: نَصَّه، أى أظهره ؛ وكل مُظهَر فهو منصوص. وأصله من نَصةُ، إذا أقعده على المنصة. وأنشد :

ونُصَّ الحديثَ إلى أهله * * * فإن الوثيقةَ فى نَصّه(*).

وكلٌّ تبيين وإظهار فهو نَصٌّ "(٢).

هذا التعريف لا يختلف كثيرا عما جاء فى لسان العرب لابن منظور الذى يرى أن "النص أصله منتهى الأشياء ومبلغ أقصاها، ومنه، قيل : نصصت الرجل إذا استقصيت مسألته عن الشىء حتى تستخرج كل ما عنده...

(١) فاضل ثامر : اللغة الثانية، المركز الثقافى العربى، بيروت، ط١، ١٩٩٤، ص٦٨ .

(*) الوثيقة فى الأمر : إحكامه والأخذ بالثقة فيه. (انظر فاضل ثامر : اللغة الثانية، ص٦٨، هامش رقم : ٤)

(٢) ابو العباس أحمد بن يحيى ثعلب: مجالس ثعلب، تحقيق، عبد السلام هارون، دار المعارف، مصر، (د، ط)، (د، ت)، ج١، ص١٠ .

النص رفعك الشيء. نص الحديث ينصه نصا : رفعه، وكل ما أُظهر فقد نص... ووضع على المنصة، أو على غاية الفضيحة والشهرة والظهور..." [1].

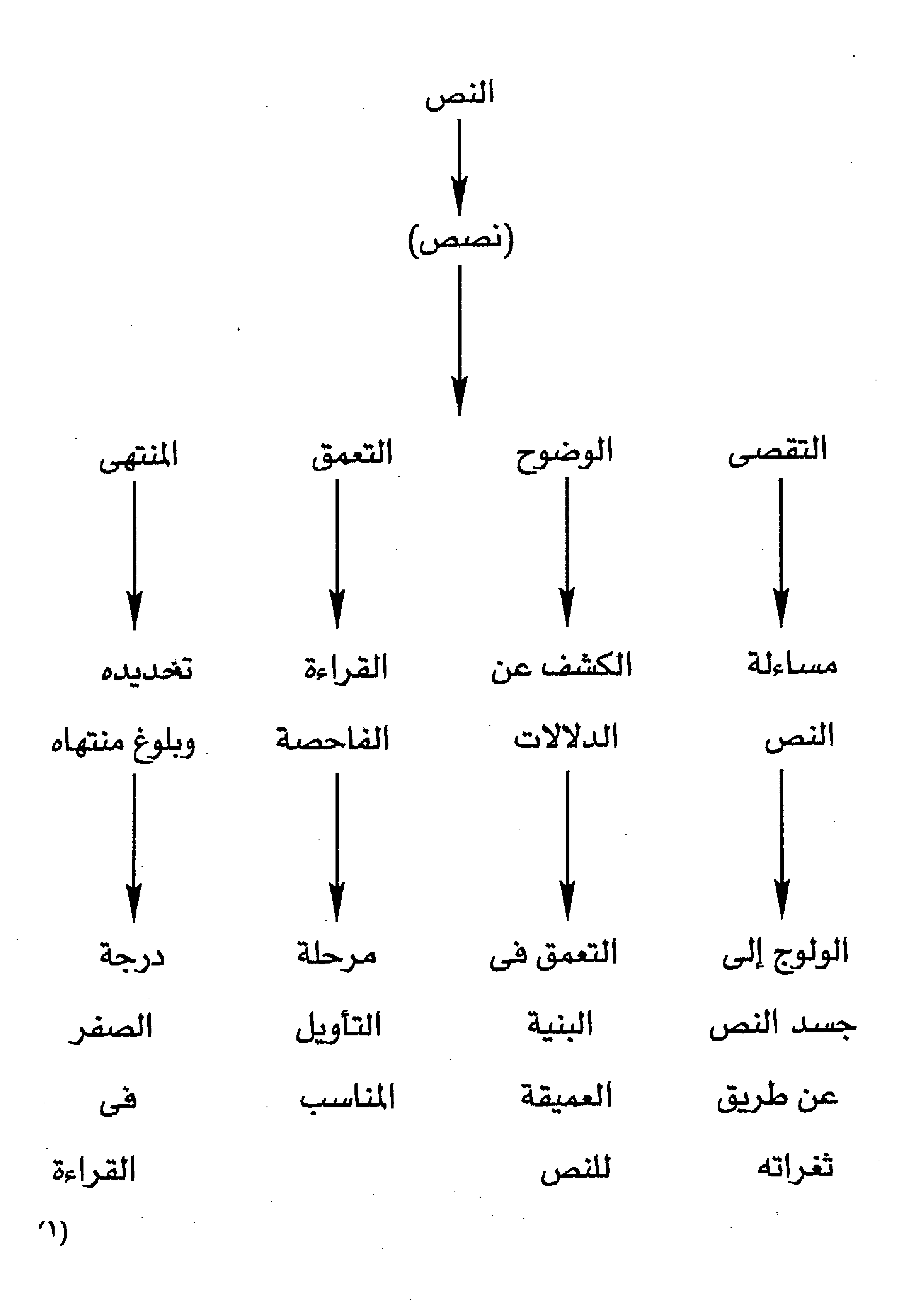
ولا يختلف بطرس البستانى فى معجمه (محيط المحيط) [2]. عما قال به كل من ثعلب وابن منظور. فكلهم يركزون على الظهور والكشف والتقصى والانتهاء.

والتقصى يعنى أن يبحث المتلقى فى النص عن منافذ يلج منها إلى عمق النص وجسده. وأما الظهور فيعنى عدم التعقيد والتعمية، حتى يستطيع المتلقى الولوج إلى البنية العميقة والكشف عنها. لأن النص الأدبى هو ذلك الكلام الذى يكشف فيه الأديب عن ما يختلج فى نفسه. فبعد أن كان مستورا متواريا أصبح، بعد الإبداع، ظاهرا مكشوفا. وتبقى بعض المتواريات فى هذا المكشوف من اختصاص المتلقى. والتى عبر عنها عبد الله محمد الغذَّامى بـ " كشف الكشف"، فى نظرته للقصيدة الشعرية "على أنها كشف واستظهار، وعلينا نحن كشف الكشف والحفر فى منصة الشعر لنضع القصيدة فى بحرها الطبيعى الذى لا يمكنها أن تعيش إلا فيه "[3].

إلا أن هذا " الكشف " لا يكون واحدا عند كل المتلقين. فالنص يحمل معنى واحدا فى حقيقته. ولكن نظرة المتلقين إليه هى التى تختلف. هذا الاختلاف هو الذى ركزت عليه الدراسات الحديثة فى تحديدها للنص الأدبى.

ويمكننا، بمقاربة بسيطة بين ما جاء فى المعجمات العربية وما ألمع إليه بعض المحدثين، أن نوضح المفهوم النظرى لمصطلح النص، عن طريق الرسم البيانى التالى :

(١) ابن منظور : لسان العرب، دار صادر، بيروت، ١٩٩٢، مج٧، مادة(نصص).
(٢) بطرس البستانى : محيط المحيط، مادة (نصص).
(٣) عبد الله محمد الغذامى : القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافى العربى، بيروت ط١، ١٩٩٤، ص١٣ .



(١) انظر، محمد أحمد الخضراوى: مفهوم النص، مجلة كتابات معاصرة، بيروت، مج٧، ١٩٩٦، ع٢٧، ص١٧ .

الوحدات التى تشير إليها الأسهم فى هذا الرسم البيانى تشير بأن النص الأدبى ينطوى على مكونات خاصة. ويتم البحث عن إيحاءاتها ومدلولاتها بوساطة القراءة المتفحصة. وكلما كان القارئ أكثر تعمقا، كلما استطاع الولوج إلى طبقة من طبقاته ليبرز خباياها وأسرارها. وقد تتعاقب قراءات كثيرة دون الوصول إلى كشف ما تحتويه كل طبقاته. وقد تفى قراءة واحدة بالحاجة، وتظفر بكل علاماته وتحاور كل دلالاته. وهذا راجع إلى نوعية التركيبة التى تمَّ بها إنتاج النص، لأن بعض النصوص تكون بنيتها العميقة شديدة الوضوح. كما يرجع أيضا إلى نوعية القراءة، ونوعية المنهج المتبع فى مساءلة النص ومحاورات وحداته.

والدلالة اللغوية التى أفادتنا بها المعجمات العربية فى تعريفاتها السابقة للنص قدمت لنا"مفاتيح مفهومية للغوص فى الدلالة اللغوية للنص. لأنها لا تتوقف عند المقول إذ شأن المنظومة اللغوية التشميل والإطلاقية. فأمكن الجواز عن طريق الصهر إلى الدائرة الحوارية بين صامت (النص) يسرى فيه النشاط النطقى عند الامتزاج بناطق (القارئ). وليس يعيب هذا الرأى، أن يتوكأ على نظرية بارت التى تشرع لقتل المؤلف بتفجير نصه ونسفه من قواعده، على اعتبار أن القراءة انبجاس لتأليف جديد، ومولود لنص جديد. وفضاء النص فيصلة بين لحظتى فناء وانبعاث (موت وحياة). موت المؤلف وحياة القارئ"(١). لأن دوال النص متعددة المعانى فهى غير متناهية. فكلما عثر على مستوى دلالى معين يتجلى مستوى دلالى آخر. ولذلك وَصفت المُعجمات اللغوية النص بالتقصى والظهور والانتهاء ؛ أى محاورة الدلالة وجعل الفكر دوما فى مناورة مستمرة مع الدوال حتى يظفر بثغرة يراها مناسبة فينطلق منها للتأويل والتقييب.

---

(١) محمد أحمد الخضراوى : مفهوم النص، مجلة كتابات معاصرة، ص١٧ .

ونجد مفهوم النص عند ابن منظور، مرة أخرى، يشى بأنه ذو طبيعة اجتماعية تتعلق بانتقال الفرد من مستوى الضعف إلى مستوى القوة ؛ أى من مرحلة الطفولة إلى مرحلة الرجولة، وهى مرحلة النضج التى تسمح للفرد بالممارسة الفعلية لشؤون حياته. ولكن هذه الممارسة لا تحدث إلا إذا كان هناك نضج فى القوَى الباطنية ونضج مماثل فى القوى الخارجية، المتمثلة فى العلاقات التى يربطها الفرد بأفراد المجتمع. يقول: "قال الأزهرى " فنص الحقاق إنما الإدراك ". وقال المبرد : " نص الحقاق منتهى بلوغ العقل أى إذا بلغت من سنها المبلغ الذى يصلح لها أن تحاقق وتخاصم عن نفسها، وهو الحقاق، فعصبتها أولى بها "(١).

إن المنتهى الذى أشار إليه ابن منظور، يعنى القدرة والنضج والاكتمال فى كل شىء، وهو " نص الحقاق ". وأما " البلوغ " فيشير إلى الناحية البيولوجية الداخلية والخارجية. لأن هذا " البلوغ " هو الذى يسمح للنفس من " أن تحاقق وتخاصم عن نفسها ". وفى هذا كله إشارة إلى العامل الزمنى وكذا العامل العملى ؛ أى الوظيفى أو "الممارساتى ".

إن هذه المعانى التى أشارت إليها المعجمات العربية المعتمدة، نجدها قد "انسحبت مع معانى النص، أو انسجم هو معها. ففترات التشكل الجسمانى / العقلانى، بما فيها من تراجع وتواصل وامتداد وتردد، تشكل ذوات الأدوات الاستقرائية الرائجة بين المفاهيم الداخلية والعلائق الخارجية فى إطار التأثر والتأثير الذى يبرز حضور النص داخل المجال المفهومى الاجتماعى بأطره الموضوعاتية وأبعاده الرمزية"(٢).

---

(١) ابن منظور : لسان العرب، مادة (نصص).

(٢) محمد أحمد الخضراوى : مفهوم النص، مجلة كتابات معاصرة، ص١٨ .

فهناك منابع ثقافية متعددة الجوانب يوعز إليها النص. وهى منابع اجتماعية إنسانية، ولا يمكن للنص أن ينفصل عنها. لأن القيم التى ينطوى عليها هى قيم إنسانية أولا وقبل كل شىء. وهذا لا يعنى أن المعجمات تعرض لماهية النص وفق المنظور الحديث. وإنما هى تسعفنا فى إبراز العلاقة بين النضج الفكرى والنضج الكلامى ؛ أى النص. وهذا هو الذى جعلنا نلج عالم المعاجم مع إدراكنا أنها لا تقدم للباحث سوى قوالب جاهزة من الدوال، وتبقى مدلولاتها خاضعة للسياقات المختلفة التى ترد فيها تلك الدوال. وما دام للنص الأدبى مرجعيات متعددة : نفسية وثقافية واجتماعية. فإنها البُؤَرُ الضوئية فى تحديد أبعاده والإبانة عن ماهيته.

ثانيا : النص الأدبى بين الصانع والمتلقى :

لقد أشار ابن سلام الجمحى، إلى أن"للشعر صناعة وثقافة"(١). كما أشار(رولان بارت Roland Parthes) إلى أن النص الأدبى عبارة عن"نسيج من الاقتباسات التى تتحدر من منابع ثقافية متعددة "(٢).

فالتعبير يفيدنا بـ " صناعة " و " نسيج "، بمعنى واحد، وهو مفهوم المهارة والحذق والتمرس ؛ أى أنه مهنة صناعية يتقنها صاحبها عند النضج الفكرى والعقلى. فالنص إذاً كلام لغوى بلغ درجة عالية من الجودة والإتقان. وله وظائف متعددة لخصها محمد مفتاح فى قوله :"إنه مدونة كلامية يعنى أنه مؤلف من الكلام وليس صورة فوتوغرافية... إن كل نص هوحدث يقع فى زمان ومكان معينين.. تواصلى، يهدف إلى توصيل معلومات ومعارف ونقل تجارب إلى المتلقى. تفاعلى، على أن الوظيفة التواصلية فى اللغة ليست هى كل شىء.

---

(١) ابن سلام الجمحى : طبقات فحول الشعراء، ص٥ .
(٢) رولان بارت: (Roland Parthes) درس السيميولوجيا، تر، عبد السلام بن عبد العالى، دار توبقال للنشر، المغرب، ط٢، ١٩٨٦، ص, ٨٥

فهناك وظائف أخرى للنص اللغوى، أهمها الوظيفة التفاعلية التى تقيم علاقات اجتماعية بين أفراد المجتمع وتحافظ عليها. مغلق، ونقصد انغلاق سمته الكتابية الأيقونية(*) التى لها بداية ونهاية "(١).

هذه الوظائف المتمثلة فى كل من " الإبلاغ " و " الانفعال " و"التواصل "، توجد دفعة واحدة. وإذا انتفت واحدة منه أصبح النص غير أدبى. ومع ذلك يبقى النص عند محمد مفتاح زئبقيا. لأن هذه الوظائف يمكن أن توجد فى كل من مصطلحى " الأثر " و " الخطاب ". بالإضافة إلى ذلك أنه لم يحدده من حيث الطول والقصر، وكذا نوعية البنية اللغوية التى تؤدى بها هذه الوظائف.

أما (رولان بارت)، فيرى أنه لايمكن أن نحصر مفهوم النص بالوظيفة الاتصالية، بل " يمكن لنا أن نصف العمل أو النص الأدبى بأنه رسالة تؤكد على ذاتها. وأعتقد أن هذا التعريف يتيح لنا بحق أن نفهم كيف أن الأدب قضية لاتنحصر بالوظيفة الاتصالية"(٢). والذى تؤكد ذات النص هو القارئ.

وكأن (بارت)، هنا، يريد أن يفلسف المفهوم، وذلك بتأكيده على أن النص ليس الهدف منه الإبلاغ والاتصال، وإنما هو نفسه هدف فى

(*) الأيقون فرع من الفروع التى تتفرع إليها " العلامة "، التى هى عبارة عن صور حسية ندركها بإحدى حواسنا. والعلامة إما أن تكون " أيقونا " أو " مؤشرا " أو " رمزا " وهذا تبعا لنوعية العلاقة بين الدال والمدلول. فإذا كانت علاقة سبب بالمسبب كانت "مؤشرا ". وإذا كانت علاقة تشابه كانت "أيقونا ". أما إذا كانت اعتباطية كانت العلامة "رمزا ".
فالأيقون إذاً هو، علامة تمتلك الخصائص التى تجعلها دالة ؛ أى علامة تحيل على الموضوع الذى تعينه بفضل الخصائص التى تمتلكها...أى شىء كان نوعا أو فردا موجودا أو قانونا، يعتبر أيقونا على شىء ما (انظر، محمد الماكرى : الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتى، المركزالثقافى العربى، بيروت ط١، ١٩٩١، ص٤٨).

(١) محمد مفتاح:تحليل الخطاب الشعرى (استراتيجية التناص)،المركز الثقافى العربى،بيروت،ط١٩٩٢،٣، ص١٢٠ .

(٢) رولان بارت : الأدب بلاغة، اللغة والخطاب الأدبى، تر، سعيد الغانمى، المركز الثقافى العربى، بيروت، ١٩٩٣، ص٥٧ .

حد ذاته. والذى يكتشفه هو المتلقى، أما قبله فلم يكن هناك نص "يبدأ النص غير الثابت، النص المستحيل مع الكاتب " أى مع القارئ "(١) . وكأن المتلقى، وهو يستقبل النص يعيد كتابته. كونه يسجل تأويلاته بعد دورانه حوله ومساءلة تقنياته التى اتخذ منها علامات ترمز إلى مدلولات معينة.

ويعلق منذر عياشى على كلام (رولان بارت) قائلا:"القراءة تجعل من المكتوب بدايات لا تنتهى : إنها تُكور المكتوب على نفسه، فهو لا يزال يدور، حتى لكأن كل بداية فيه تظل بداية. ولذا كانت نصوص القراءة هى نصوص البدايات المفتوحة : إنها تكتب وتقرأ. ولكنها لن تبلغ كمالها كتابة،ولا تمامها قراءة. ولعل هذا هو السر فى أنها كانت نصوص لذة "(٢) .

فمهما حاول القارئ الإحاطة بكل جوانب النص المقروء وتحديد إيحاءاته وظلاله، فإنه يبقى دائما خاضعا لاحتمالات أخرى، يستطيع قارئ آخر أن يلاحظها ويسبر أغوارها. ثم يأتى آخر ويعلن معانى أخرى. وهكذا. وبذلك تبقى كل بداية فيه بداية، ويبقى النص غير منته. لأن كل قارئ يسقط ذاته عليه بكل مكوناتها. فتتباين الآراء وتتعارض أحيانا. وقد يتجاوز التباين والاختلاف بين القراء إلى القارئ الواحد."ولقد ظل القرأة / الكتبة فى جزر ومد أمام المداليل. وإنهم ليقولون القول ثم يعودون لما قالوا، فيفرغونه مما قالوا ويشحنونه بالجديد من القول تبعا لآليات المساءلة وتقنيات النص الأبستيمية "(٣) .

---

(١) رولان بارت : لذة النص، تر، منذر عياشى، مركز الأنماء الحضارى، حلب، سورية ط١، ١٩٩٢، ص، ١١ وكذلك ص،٤٩ مع تغيير فى كلمة " وقارئه " بدلا من)أى مع القارئ).

(٢) رولان بارت : لذة النص، ص١١ .

(٣) محمد أحمد الخضراوى : مفهوم النص، مجلة كتابات معاصرة، ص١٨ .

ومرد هذا، أن التعبير فى النص الأدبى تعبير متميز يباين التعبير فى النص اللاأدبى، وأن خصائصه أرقى وأمتع من الكلام الغفل، وأن دلالته أكثر كثافة. ولهذا نجد نقادنا القدماء يصفون الشعراء الأقوياء بأنهم " فحول ". وهذا يعنى أن هناك شعراء غير فحول. ونجد فى مولفاتهم إشارات تشى بمحاولة وضع حدود للنص الأدبى. وخاصة فى ربطهم جودة النص الشعرى بجودة الصناعات التى شكلها أصحابها تشكيلا محكما. فالأصمعى ينظر إلى شعر لبيد على أنه " طيلسان طبرى يعنى أنه جيد الصنعة وليست له حلاوة. (وأما الشاعر) جرادة بن عُمَيْلَة ا لْعَنْزِىّ (ف) له أشعار تشبه أشعار الفحول "(١) .

إلا أن هذا التحديد لم يتجاوز الناحية الوصفية العامة دون أن تخترق نظرته الناحية الشكلية إلى الخصائص التى تحدد شكل النص ونوعيته. ولذلك ارتبط مفهوم النص الأدبى لديه بما تتركه لغة الإبداع من أثر فى النفوس. ومن هنا فإن الوظيفة "الانفعالية " هى التى كان التركيز عليها، وأن دور النص يكمن فى الافتزاز الذى يحدث استجابة معينة. ولعل هذا ما يقصده توفيق الزيدى، فى تأمله لرأى الأصمعى، من أنه كان"يعتبر الشعر شكلا تعبيريا متميزا، انطلاقا من ذائقته دون أن يتوصل إلى الخصائص المميزة لهذا الشكل"(٢) .

ولكن هذه النظرة نجدها تتطور بعض الشىء لدى ابن سلام فى محاولة تحديد النص بناءً على خصائصه المميزة، والتى يفتقر إليها الكلام العام. ويتمثل هذا التحديد فى محاولة التفرقة بين المتكلم والأديب الصانع، متخذا من القيد مدارا للتمييز بينهما. نجد ذلك فى

(١) الأصمعى : فحولة الشعراء، تحقيق، محمد عبد المنعم خفاجى، وطه محمد الزينى المطبعة المنبرية بالأزهر، القاهرة، ط١، ١٩٥٣، ص٢٨ .

(٢) توفيق الزيدى: مفهوم الأدبية فى التراث النقدى، ص٩٣ .

تعبيره"والمنطق على المتكلم أوسع منه على الشاعر. والشاعر يحتاج إلى البناء والعروض والقوافى. والمتكلم مطلق يتخير الكلام "(١).

هذا التحديد للنص الأدبى يتجاوز الناحية الشكلية إلى الخصائص الثلاث : " البناء " و "العروض" و "القوافى"، والتى بواسطتها يتجاوز النص الأدبى الكلام المعتاد، ويصبح صناعة ونسيجا، كونه بناءً. فالشاعر مقيد بهذه الخصائص وليس كذلك المتكلم. والذى يتقن هذه الصناعة هو الذى يكون "فحلا".

هذه " الفحولة "، هى التى توكأ عليها ابن سلام فى تقسيمه للشعراء إلى طبقات، والحكم على النصوص بالعلو والنزول من حيث الجودة والإتقان. فيقول: "فاقتصرنا من الفحول المشهورين على أربعين شاعرا فألفنا من تشابه منهم إلى نظائره، فوجدناهم عشر طبقات(*)، أربعة رهط كل طبقة متكافئين متعادلين"(٢).

فقد تتفاوت النصوصوتختلف فيما بينها، وقد يجيد الشاعر فى بعضها ولا يجيد فى بعضها الآخر. ومن هنا فإن " التشابه " الذى يريده ابن سلام يعنى التقارب فى الناحية الفنية ؛ أى فى حسن البناء واختيار القافية المناسبة والانسجام فى إيقاع صوتى مؤثر. وهذا يعنى أن ترتيبه للشعراء قائم على النص الشعرى ونوعيته، وليس على الترتيب الزمنى. ولذلك قال "التشابه الشعرى ". ولكن عندما وصل إلى الطبقة الواحدة نجده يستخدم عبارة " متكافئين متعادلين ". والتكافؤ

(١) ابن سلام الجمحى : طبقات فحول الشعراء، ص٥٦ .

(*) يشير توفيق الزيدى، إلى أن مصطلح " الطبقة " كان شائعا قبل أن يستخدمه النقاد لترتيب الشعراء. ويذكر كتابى " طبقات الشعراء " ليحيى بن المبارك اليزيدى (ت. ٢٠٢ هـ) و " طبقات الفرسان " لأبى عبيدة معمر بن المثنى (ت ٢٠٨ هـ). إلا أنهما لم يصلا إلينا. كما يرى، أن هذا المصطلح يعنى التساوى والمحاذاة. كما يعنى الترتيب وفق التسلسل الزمنى. (انظر، توفيق الزيدى : مفهوم الأدبية فى التراث النقدى، ص١٨ وما بعدها).

(٢) ابن سلام الجمحى: طبقات فحول الشعراء، ص٢٤ .

والتعادل يعنى التساوى ؛ أى أن الخصائص التى يلتقون فيها أكثر من تلك التى يختلفون حولها. وهذا يعنى أن النص الأدبى عند ابن سلام ذو طبيعة خاصة وموحدة. خاصة : لأنها هى التى تحده عن الكلام العام. وموحدة فى كل النصوص الأدبية القديمة منها والحديثة. وبتعبير آخر، إن النص عند ابن سلام له هوية خاصة ومرجعية ذاتية تختلف عن خاصية ومرجعية النص غير الأدبى. فالنص الأدبى قوامه الجودة الفنية. وهذه الجودة هى التى تجعل من صاحبها " فحلا ".

وعن شعر النابغة الذبيانى، يقول ابن سلام :" وقال من احتج للنابغة : كان أحسنهم ديباجة شعر، وأكثرهم رونق كلام، وأجزلهم بيتا كأن شعره كلام ليس فيه تكلف "(١).

إن للنص الأدبى ضوابط ومعايير. لأن "الديباجة " تعنى الإحكام فى النسج من أول لفظة إلى آخر لفظة فيه. وهذا الإحكام هو الذى يكون مصدرًا للرونق. وأما " الجزالة "، فتعنى قوة الألفاظ وفصاحتها وقدرتها على إحداث الافتزاز فى النفس. وفى كل هذا تحسس من ابن سلام لحدود النص ومحاولةٌ منه لمعرفة هويته، وسن معايير تجعله كيانا متفردا تنأى به عن الاقتران بالكلام العام، أو النزول إلى مستواه.

وقد يوصف الأديب بالصفات التى يلاحظها المتلقى فى النص. وعن طريقها تتم المفاضلة بين الأدباء، كما هى الحال لدى ابن سلام الذى فضل زهيرا على بقية الشعراء، إذ يقول : " كان زهير أحصفهم(*) شعرا وأبعدهم من سُخْفٍ وَأَجْمَعَهُم لكثير من المعنى فى قليل من اللفظ وأشَدّهُم مبالغة فى المدح، وأكثَرَهم منالاً فى شعره "(٢).

---

(١) ابن سلام الجمحى: طبقات فحول الشعراء، ص٥٦ .

(*) انظر، ص١٥٠ من هذا البحث ؛ أى الصفحة الموالية.

(٢) ابن سلام الجمحى : طبقات فحول الشعراء، ص٦٤ .

إن معنى " الحصافة " الذى أشار إليه ابن سلام، يعنى الإحكام فى القول. ويلتقى معناه مع معنى " المتانة "، وهى اللفظة التى استخدمها فى حكمه على شعر الحطيئة، فيقول:"وكان الحطيئة متين الشعر شرود القافية، وكان راوية لزهير وآل زهير، واستفرغ شعره فى بنى قريع "(١). وهو بهذا يشير إلى القوة والرصانة، وعدم احتواء النص على ما هو سخيف. و"المتانة " تأتى بعد توفر "الحصافة "(*) لدى الأديب، وهى نتيجة لها. وقد تعنى التثقيف وشدة اقتضاء عناصر النص بعضها لبعض. كما يتضح ذلك من قول كعب بن زهير فى وصفه لقوافى الحطيئة :

فَمَنْ للقَوَافى شَانَهَا(*) مَنْ يَحُوكها ** إذَا ما ثَوَى كَعْبٌ وَفَوَّزَ جَرْوَل
يُثَقِّفُهَا حَتَّى تَلينَ مُتُونها ** فَيَقْصُرُ عنْهَا كُلُّ ما يُتَمَثَّلُ (٢).

يتبين من هذا كله، أن نظرة ابن سلام للنص، ومحاولة تحديد الإطار فيه، كان أساسه البحث عن شعرية اللغة من خلال تشكيل الشعراء لها بكيفية غير معهودة. مما يجعل النفس تتجاوب معها. لأن " تعريف أدبية اللغة قد كان متعينا بالأثر الذى تُنجزه اللغة الإبداعية فى أحاسيس المتقبل، وهو القارئ... ولذلك ارتبط مقياس تعريف النص بما يحصل لدى المتلقى من إثارة، يكون الخطاب بموجبها عامل استفزاز يحرك استجابات ملائمة "(٣).

---

(١) ابن سلام الجمحى : طبقات فحول الشعراء، ص١٠٤ .
(*) جاء فى قاموس المحيط عن معنى " الحصافة " مايلى :" حصف الشيء حصافة كان محكما لا خلل فيه. ويقال : حصف فلان : استحكم عقله وجاد رأيه، فهو حصيف. وأحصف الشيء : أحكمه، يقال : أحصف الحائك : نسج الثوب. ")انظر، قاموس المحيط، ج١، مادة " حصف ").
(*) شَانها : جاء بها شائنة معيبة. وحاك الثوب يحوكه : نسجه، يريد نسج الشعر وتجويده. وثوى : هلك، وأقام فى المنزل الذى لا يبرح نائله، وهو القبر. وفوَّز وفازَ : مات. جرول : الحطيئة. يقول : إذا مات فلن تسمع من الشعر إلا كلَّ شائن معيب.
(٢) ابن سلام الجمحى : طبقات فحول الشعراء، ص ص١٠٤ ، ١٠٥ .
(٣) عبد السلام المسدى : فى آليات النقد الأدبى، دار الجنوب، تونس، ١٩٩٤، ص٤١ .

بالإضافة إلى ذلك، نجده يستخدم مصطلحات، أُخَر، منها: " العذوبة " و "الرقة " و " الحلاوة ". مثل قوله عن الشاعر عبد بنى الحسحاس : " وهو حلو الشعر، رقيق حواشى الكلام(١). هذه المصطلحات وغيرها تلفت انتباهنا إلى الكيفية التى كان ابن سلام يقرأ بها النص الأدبى، ويتعامل بها مع وحداته. ومن ثم بصَّرنَا بمفهوم أولى للنص الأدبى. إنه لم ينظر إليه على أنه تجربة ذاتية فقط للأديب، وإنما نظر إليه من حيث كونه فضاءً يلتقى فيه كل نص بنصوص أخرى، وكل مبدع بمبدعين آخرين. وذلك من خلال الموازنة التى يعقدها بين الشعراء من جهة، وبين النصوص من جهة أخرى. مما يبين أنه لم يلتق بالنص على أنه انفتاح صامت، وإنما يلتقى معه متسائلا حينا ومقوّما حينا آخر. وهذه وسيلة من الوسائل التى يتم بها فهم النص وإدراك حدوده وتحديد ملامحه.

إلا أن ابن سلام فى نظرته للنص كان متكئا على رصد الملامح الجمالية من خلال بُناه وسياقها البيانى، وموازنتها بملامح أخرى فى النص.

وهى النظرة التى نجدها لدى ابن قتيبة فى محاولته جعل النص يتحرك فى إطار خاص لا يمكنه أن يخرج عنه. وهذا الإطار، منه ما هو خاص بالتقليد الفنى المتداول آنئذ. ومنه ما يتعلق بالناحية النفسية لدى المتلقى. إذ يقول: "وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار. فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها... ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق ليميل نحوه القلوب... فإذا علم أنه قد

---

(١) ابن سلام الجمحى : طبقات فحول الشعراء، ص١٨٧ .

استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له، عقب بإيجاب الحقوق فرحل في شعره، وشكا النَّصَب والسهَر...فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء... بدأ في المديح "[1].

يريد ابن قتيبة، من خلال هذه الرؤية الشكلية للنص الأدبي أن يؤسس رؤية علمية يحتذيها كافة مبدعي النصوص. كما يريد أيضا أن يجعل منهجا نقديا يحتذيه النقاد عند التحليل والتقويم. فالنص من الناحية الشكلية، ينبغي أن يكون متعدد الرؤى والمراحل. وهذه المراحل لا يجوز للمبدع أن يقفز عن واحدة منها، أو يخالف ترتيبها. فالنص بهذا المعنى عبارة عن قالب جاهز يفرغ فيه الأديب أفكاره ومعانيه وفق التسلسل الفني المرسوم.

وحتى تكون عملية فهم النص ممكنة، وبطريقة مناسبة لنفس المتلقي ومحببة لها، نراه يربط تجربة الأديب في الحياة بحد النص. وهو حد موضوعي عام، يتمثل في وضع طريقة علمية منظمة صارمة. وكأن النقد الأدبي عنده لا يكون إلا طرفا يسهم في عملية إنتاج النص ويجعله يتحرك عبر قنوات شفافة. وهذا تصور أحادي كونه مؤسسا على تقنيات صارمة لا يستطيع المبدع تنفيذها في كل النصوص، ما دام يفتقد حريةَ التحرك."فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحدا أغلب على الشعر، ولم يطل فيمل السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد "[2].

نفهم من هذا أن النص الأدبي عند ابن قتيبة هو ذلك العالَم الذي تلتقي فيه تجربة الأديب مع تجربة القارئ. ولا يمكن للتجربتين أن تنصهرا إلا إذا جمعتهما معرفة مشتركة ؛ أي إذا استطاعت الحقيقة المجسدة في النص الأدبي، من أن تلتقي مع تجربة المتلقي، وبهذا

(١) ابن قتيبة : الشعر والشعراء، ص٣١ .
(٢) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ص٣١ .

الالتقاء ترتوى النفوس. لأننا حين نلتقى بالنصوص ينبغى أن نُكَوّن معرفة ما عن أنفسنا، أو على الأقل نعمل على تجديدها. ولكن "هذه المعرفة ليست كامنة فى العمل نفسه، أو فى تجريتنا وحدها ولكنها مركب جديد ناتج عن التفاعل بين تجريتنا والحقيقة التى يجسدها العمل. هذه المعرفة لم تكن ممكنة لولا تجسد تجربة المبدع الوجودية فى وسيط ثابت هو الشكل الذى يجعل عملية المشاركة ممكنة "(١).

إن ابن قتيبة، وهو يروى عن غيره كيف كانت تُبنى قصيدة المدح عند الأقدمين، يريد أن يبين كيف يكون النص مرتبطا ارتباطا وثيقا، بحيث يتدرج فيه منشئه من معنى إلى معنى حتى يخرج فى إطار موحد. فكل معنى يستدعى معنى آخر يمت إليه بصلة معينة. فالمعنى الأول هو " ذكر الديار"، لأن هذه الأماكن هى التى تجعل القريحة ذات نشوة كبيرة، وتجعل الخيال ينساب فى ذكر المعانى التى تتعلق بالذكريات. وصياغة كل ذلك فى وحدة من الانسجام. وهذا المعنى يسلمه إلى معنى آخر وهو تذكر الذين كانوا يقطنون تلك الأماكن. وهذا يسلمه إلى معنى النسيب. والهدف من هذا كله هو التأثير فى المستمع. فكل غرض يكون عبارة عن نتيجة للغرض الأول ومقدمة للغرض الذى يليه. لأن التسلسل فى المعانى والأجزاء يجعل النص مؤلفا فى نوع من الوحدة الفنية. وهذا يعنى أن للنص نظاما خاصا تؤسس وحداته فى ضوئها، ولا يجوز للأديب مخالفة هذا النظام.

أما استخدامه كلمة " قصيد "، الذى يكون وفق هذا النظام، أو المنهج. فإنه يقصد به النص الذى يُلقى على المستمعين. وقد يكون نصا شعريا أو خطبة أو رسالة، على اختلاف خصائص كل نص. ولقد"وصف الشعر بأنه رسائل مقيدة ووصفت الرسائل بأنها أشعار

---

(١) نصر حامد أبوزيد : الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص، مجلة فصول)مناهج النقد الأدبى المعاصر، ج٢)، مج١، ع٣، ١٩٨١، ص١٥٤ .

مـرسلة. وبـالقـيـاس فـإن ذلك الوصف يتـسع ليـشـمل "القـصـيـدة" و"الخطبـة". ويكون الاخـتــلاف بينهـمـا فى الوسـيط المسـتـخـدم، وفى ظروف الإلقـاء... فمـا يلقيه شـاعر البـلاط العبـاسى يعد من جهـة نظر ابن قتيبـة أحد أشكال الرسـائل... ولذا فـمن الطبيعى أن يتوصل إلى نظام إلقـاء بنائى ووظيفى يشكل أسـاسـا للقـصـيدة،مـدفـوعـا فى ذلك بالتشـابه بين القصيدة والرسالة"[1]. لأن النص الذى يقصـده ابن قتيبة هو النص الشفوى الذى يلقيه صاحبه على المتلقين.

وبغض النظر عن مدى صـلاحيـة هذا المفهـوم الآن، ومـدى مـراعـاة الأدباء له وتطبيقـه أثناء عمليـة الإبداع. فإن ابن قـتيبـة أراد أن يضع حـدودا للنص الخـاص بالمديح، ويمكن أن ينسـحب علـى أى نص آخـر، ويعرض على الأدباء نظاما خاصا فى إبداع النصوص وإنشائها.

كما نجده أيضـا يوجه نصيحـة للكتـاب يدعـوهم فيهـا إلى السهولة والوضوح، وعـدم التكلف والتـعقيد. يقـول: "وليس حكم الكاتب فى هذا الباب حكم الكلام. لأن الأعراب لايقبح منه شىء فى الكتاب، ولا يثقل، وإنما يكره فيه وحشى الغريب وتعقيد الكلام "[2].

وهذا المبـدأ فى الكتـابة عـام ومـشـتـرك بين النقـاد. إنهم يفـضلون الوضوح على التعقيد والاستغلاق، والمألوف على غيره حتى يسهل على المتلقى استـحـضـار تصـوره لمدلول النص. ولكن هذا الوضـوح لا يعنى الابتذال والسقـوط فى المبـاشـرة، وإنما يعنى أن يراعى الأديب مـقتضى الحـال فى عبـاراته. وذلك بأن"ينزل ألفاظه فى كتبه فيجعلها على قدر

---

(١) ياروسـلاف ستـتكيفتش : القصيدة العربيـة الكلاسيكية والأوجـه البلاغية للرسـالة تر، مصطفى رياض، مجلة فصول (تراثنا النقدى، ج٢)، مج٦، ١٩٨٦، ع٢، ص٧٢ .

(٢) ابن قتيبة : أدب الكاتب، ص١٤ .

الكاتب والمكتوب إليه. وأن لا يعطى خسيس الناس رفيع الكلام، ولا رفيع الناس وضيع الكلام "[1]. وهذه هى المعضلة الكبرى التى تواجه صاحب النص ومن هنا كانت الكتابة صراعا دائما ومستمرا بين الأديب والمؤثرات الداخلية والخارجية التى تدعوه للكتابة، فيصطدم بالاستخدام اللغوى الذى يكون مناسبا لمقامه. لأن الأديب فى مراعاته لمقتضى الحال لا يكتب كل ما يعن له، بل يقتنى منه ما هو مناسب لغرضه وموضوعه، وما يراه مطابقا لمستوى المتلقى. هذا التناسب هو الذى يسوغ للمتقبل فهم تجربة الأديب ومن ثم يعمل على إعادة تشكيل نصه. وهذا يعنى أنه " فى أى نص جانبان : جانب موضوعى يشير إلى اللغة، وهو المشترك الذى يجعل عملية الفهم ممكنة. وجانب ذاتى يشير إلى فكر المؤلف، ويتجلى فى استخدامه الخاص للغة. وهذان الجانبان يشيران إلى تجربة المؤلف التى يسعى القارئ إلى إعادة بنائها بغية فهم المؤلف أو فهم تجربته"[2].

وإذا كان النقاد والبلاغيون قد دعوا إلى الإيجاز، وجعلوه أساسا للتفرقة بين النص البليغ وغير البليغ، فإن ابن قتيبة يرى أن الكلام الجيد هو الذى تكون فيه الألفاظ بقدر المعانى لازيادة ولا نقصان.وقد"قيل لعقيل ابن علفة : مالك لاتطيل الهجاء. فقال : يكفيك من القلادة ما أحاط بالعنق"[3].

فقد تتطلب معانى من المؤلف الإطالة فيطيل، وقد تتطلب معانى أخرى الإيجاز فيوجز. لأن الإيجاز عنده ليس محمودا فى كل الأوقات، ولا بمفيد فى كل الكتابات. وإنما" لكل مقام مقال. ولو كان الإيجاز

---

(١) ابن قتيبة : أدب الكاتب، ص١٤ .
(٢) نصر حامد أبو زيد : الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص، ص١٤٥ .
(٣) ابن قتيبة : الشعر والشعراء، ص٣٢ .

محمودا فى كل الأحوال لجرده الله تعالى فى القرآن. ولم يفعل الله ذلك. ولكنه أطال تارة للتوكيد، وحذف تارة للإيجاز، وكرر تارة للإفهام "[١]. وهذا يعنى أن مطابقة الكلام للمقام هو أساس النص الأدبى البليغ، بل هو كل البلاغة. لأن الأديب بمراعاته لهذه المواقف، يعمل على تجاوز الكلام غرض الإفهام إلى التأثير والإقناع الفنى. وهذه سمة من سمات النص الأدبى.

إن حدود النص لدى ابن قتيبة قائمة على تعدد طرق التعبير لدى الأدباء. فقد يتبع الأديب طريقة " الإطالة " و " التوكيد " و"التكرير". وقد يلجأ إلى الإيجاز، وكلها طرق متبعة فى النص الأدبى.

ولكن هذه الطرق وحدها لا تكفى بنعت الكلام على أنه نص. ولذلك نراه يلجأ إلى مصطلح آخر، يراه أكثر ملاءمة للنهوض بمعنى النص ووضع حد له. هذا المصطلح هو " المجاز " الذى اتخذه النقاد والبلاغيون مصطلحا قارا للتفرقة بين النص والكلام غير الأدبى. لأنه هو الذى يحول الكلام من الأسلوب المباشر إلى الإشارة والتلميح. هذان الأسلوبان هما اللذان يتجاذبهما النص. وقد كان "للعرب المجازات فى الكلام ومعناها طرق القول ومآخذه "[٢].

إن المجاز بمعناه الواسع هو الذى يُعطى النصَّ بعدَه الإيحائى، ويجعله يجمع بين الإبلاغ والتأثير، وتلتقى فيه الوظيفة " المرجعية " بالوظيفة الإنشائية الإبداعية. ومن هنا كان " إحساس هؤلاء النقاد بأن القيمة الفنية للمجاز إنما ترجع إلى هذا الانحراف أو التجاوز الذى يتمثل فيه المتلقى من الخصب والثراء، وقوة التأثير ما لا يتمثله فى

---

(١) ابن قتيبة : أدب الكاتب، ص١٥ .

(٢) ابن قتيبة : تأويل مشكل القرآن، ت، السيد أحمد صقر، دار التراث، القاهرة، ط٢، ١٩٧٣، ص٢٠ .

الحقيقة، ومن ثم كان النص "[1]. كون الألفاظ فيه تتجاوز معانيها الحقيقية الموضوعة لها، إلى معان أخرى لم توضع لها، ومن ثم تحقق غايات فنية، لم تكن لتحققها إذا لم تتجاوزها. وهذه اللغة الفنية أى المجازية هى التى تجعل المعانى نصا أدبيا. لأن"النص كالجسم الحى لا يقوم إلا على قوة سالبة وأخرى موجبة. وهو أخيرا كشأن كل الظواهر الكونية التى تكتسب حيويتها من القوتين المذكورتين سابقا.

وقد أعطى النقاد العرب لهذا المبحث بعدا ابستمولوجيا هاما طرحوا القضية من خلال طاقتى التلميح والتصريح "[2].

وإذا كان النقاد يركزون على التعبير الفنى للنص، وذلك من خلال تأكيدهم على السمة العامة لمصطلح " المجاز"، باعتباره الطاقة القوية التى تكشف عن شاعرية النص. فإن المتلقى ينبغى أن يتلقى أخبار النص فى معناها الإشارى التلميحى، لا بما يفهمه منها على أنه حقيقة وواقع فعلى. وذلك حتى يحافظ على طاقته الإيحائية التى تجعله يندمج معه نفسيا وثقافيا. كون " الصورة المجازية بتغيرها الدلالى تمثل للمتلقى علاقة لغوية جديدة لم يألفها، تلفته إليها بجدتها وغرابتها وخروجها على المألوف، فتثير فيه انطباعا غير عادى، وإحساسا بالدهشة والاستغراب، ومن ثم تكون أوقع فى نفسه "[3].

وقد أحس النقاد والبلاغيون القدماء، بأن المجاز، بلغته الفنية، هو مصدر ثراء النص ورحابة أفقه، ومن ثم رفضوا ترجمة النص الشعرى إلى لغة أخرى، أو تحويله إلى نثر. كونه محدودا بخصائص فنية يحددها ابن قتيبه بقوله : " فإن للعرب الشعر الذى أقامه الله مقام

---

(١) حسن طبل: المعنى الشعرى فى التراث النقدى، دار الفكر العربى، القاهرة،ط٢،١٩٩٨،ص٨٩ .

(٢) توفيق الزيدى : مفهوم الأدبية فى التراث النقدى، ص١١٧ .

(٣) حسن طبل: المعنى الشعرى فى التراث النقدى، ص٩١ .

الكتاب لغيرها، وحرسه بالوزن والقوافى وحسن النظم، من التدليس والتغيير، فمن أراد أن يحدث فيه شيئا من ذلك عَسُر عليه "(١).

ومما يدل على أن القدماء كانوا يؤكدون على فنية التعبير، فى نظرتهم للنص، هو مقاربتهم بينه وبين النص القرآنى الذى "نزل بألفاظ العرب ومعانيها ومذاهبها فى الإيجاز والاختصار والإطالة والتوكيد والإشارة إلى الشىء، وإغماض بعض المعانى حتى لا يظهر عليه إلا اللقن وإظهار بعضها وضرب الأمثال لما خفى "(٢).

ولكن الاختلاف بين النصين : القرآنى والأدبى، يتجلى فى نوعية هذه الخصائص والطريقة التى تلتئم بها والقالب الذى تُخرج فيه. وهذه هى التى اتخذها النقاد والبلاغيون أُسّا من أسس إعجازه. وبقيت حدود النص الأدبى لديهم قائمة على لغته التصويرية وبنائه الفنى الخاص، الذى يفقد روعته إنْ تُرجم أو حُوّل إلى لغة النثر، وعلى ما عثروا عليه فى المصادر التى اتخذوها منابع لهم للبحث فيها عن المجهول، ليكون عنوان كتاب من كتبهم التى ألفت فى الحقلين : النقدى والبلاغى. كما هى الحال لدى ابن المعتز الذى اتخذ من "البديع" عنوانا لكتابه " كتاب البديع "، والذى يقول فيه: "قد قدمنا فى أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا فى القرآن واللغة وأحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم، وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم، وأشعار المتقدمين، من الكلام الذى سماه المحدثون البديع، ليعلم أن بشارا ومسلما وأبا نواس ومن تقيلهم وسلك سبيلهم، لم يسبقوا إلى هذا الفن"(٣).

إن البديع ظاهرة فنية وطريقة من الطرق التى يلجأ إليها الأديب فى صوغ معانيه. وهذه الظاهرة ليست جديدة كما يرى ابن المعتز وإنما

---

(١) ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، ص١٤ .
(٢) ابن قتيبة : تأويل مشكل القرآن، ص٨٦ .
(٣) عبد الله بن المعتز : كتاب البديع، ص١ .

هى مبثوثة فى النص القرآنى وفى الحديث النبوى الشريف. مما يبين أن البديع شكل من أشكال التعبير، له دوره فى تحديد النص الأدبى. كونه وسيلة من الوسائل المعرفية لدى الأديب، تمكنه من اقتناء الألفاظ ذات الجرس الموسيقى اللطيف، والذى هو عنصر أساسى فى النص الشعرى، ويعتمد عليه فى تأدية وظيفته التأثيرية. ويعرفه ابن المعتز بقوله:"البديع اسم موضوع لفنون من الشعر، يذكرها الشعراء ونقاد المتأدبين منهم. فأما العلماء باللغة والشعر القديم فلا يعرفون هذا الاسم ولا يدرون ما هو. وما جمع فنون البديع ولا سبقنى إليه أحد"(١).

إن ابن المعتز يقرض كتابه، وأنه أول من كتب فى هذا العلم، إلا أنه لم يطلق عليه اسم " العلم"، وإنما هو موضوع خاص بالشعراء والنقاد دون غيرهم من علماء العربية. باعتبار أن "البديع" لا يعرف كنهه إلا من كان فى الميدان، وهم الشعراء والنقاد والذى يجمع بينهما هو النص الأدبى. لأن البديع مُقوّم من مقومات النص وملمح من ملامح التفاوت بين النصوص من حيث الأداء اللغوى.لأن تذوق النص الأدبى"إنما يأتى من فنية التعبير أو من نظام الكلام "(٢). والبديع صفة من صفات هذا التعبير وميزة من مميزاته، وقانون من القوانين التى يحدد النقاد شاعرية النص فى ضوئها. فهو أسلوب يتحدد فى النص الأدبى دون غيره من النصوص الأخرى.

وهذا ما حاول ابن المعتز القيام به، وهو يعلق على الأمثلة التى صنفها فى كل باب من أبواب كتابه. فعن قوله تعالى: «وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ» (٣). يعقب عليه قائلا :"وإنما هو استعارة

---

(١) عبد الله بن المعتز : كتاب البديع، ص٥٨ .
(٢) أدونيس : كلام البدايات، ص ٢٧ .
(٣) سورة الإسراء / ٢٤ .

الكلمة لشىء لم يعرف بها من شىء قد عرف بها. مثل جناح الذل. ومثل قول القائل الفكرة مخ العمل. فلو كان قال : لب العمل لم يكن بديعا"(١).

فالكلمة التى استعيرت للذل هى كلمة " جناح". وهو لم يعرف بهذه الصفة. والشىء الذى استعيرت منه هو "الطائر". الذى له هذه الصفة. والشىء نفسه يقال بالنسبة لعبارة " مخ العمل ". لأن العمل ليس له مخ. وإنما استعيرت له هذه الكلمة، التى جعلت العبارة غير عادية وغير مألوفة، وأخرجتها من التعبير العادى إلى التعبير الفنى، القائم على أسلوبى التصريح والتلميح معا.

ومن البديع أيضا قول امرئ القيس :

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ الْبَحْرِ مُرْخٍ سُدُولَهُ * * عَلَيَّ بأَنْوَاعِ الْهُمُومِ لِيَبْتَلى.
فقُـلْتُ لَهُ لَمَّــا تَمَطَّى بِصُلْبِه * * وَأَرْدَفَ أَعْجَازًا وَنَاءَ بكَلْكَلِ(٢). .

يعقب ابن المعتز على هذين البيتين بقوله :"هذا كله من الاستعارة لأن الليل لا صلب له ولا عجُز"(٣). دون أن يذكر أسباب الاستعارة ولا أركانها وأنواعها. ولكن الواقعية الشعرية بدت فى بيتى امرئ القيس عندما جعل لليل صلبا وأعجازا وكلكلا. ويعرف هذا عند (جون كوهين) "بالخروج على قانون اللغة مجاوزة لغوية (*) يمكن تسميتها مع

---

(١) عبد الله بن المعتز : كتاب البديع، ص٢ .

(٢) امرؤ القيس : شرح ديوان امرئ القيس، دار صادر، بيروت، ص٤٨ .

(٣) عبد الله بن المعتز : كتاب البديع، ص٧ .

(*) ترجم مصطلح (Ecart) إلى العربية بمصطلحات كثيرة. منها "المجاوزة " و"الانحراف " و"العدول " و "الانزياح ". مما يبين أن هناك أزمة فى المصطلح فى الوطن العربى فى الوقت الحالى. وهو مصطلح أسلوبى، ويعنى ترك الطريقة العادية فى القول، إلى طريقة أخرى غير عادية. كونها أفضل وأحسن فى توليد شعرية النص.

البلاغيين القدماء صورة FIGURE وهى وحدها التى تمد الشاعرية بموضوعها الحقيقى "[1]. لأن "المجاوزة " هى التى تعمل على تكثيف التعبير فى النص. وهى عنده نوعان : مجاوزة خاصة بالاستبدال، وذلك عندما تقوم كلمة مكان كلمة أخرى مشابهة لها. ومجاوزة خاصة بالتركيب السياقى[2].

ويجدر القول، أن (جان كوهين) ينظر إلى الاستعارة على أنها الأساس فى الشعر وفى الصورة الشعرية. لأنها "تُشكّل الخاصية الرئيسية للغة الشعرية "[3].

إلا أن الاهتمام بالاستعارة، كان ولا يزال الشغل الشاغل للنقاد فى الاعتماد عليها عند التحليل والتأويل. فقد نظر أرسطو إلى أنواع الأساليب الشعرية، فألفى أعظمها "حقا هو أسلوب الاستعارة... هو وحده الذى لا يمكن أن يستفيده المرء من غيره، هو آية الموهبة "[4]. لأنه يمكن صانع النص من أن يجمع بين المتباعدات ويقرب المتباينات. بالإضافة إلى ذلك، أنه يجعل المتلقى يبذل جهدا ذهنيا من أجل الوصول إلى تخييل المعنى والظفر به.

ولعل ابن المعتز كان قد اطلع على الثقافات التى سبقته واستفاد منها، واقتنع بأهميتها وأثرها فى تحسين الكلام وتكثيفه، وتوليد الشعرية فيه. أو أنه تفطن إليها بحدسه وذكائه بعد الموازنة بينها وبين غيرها من مكونات الصور الشعرية. ولذلك جعلها من أهم الأدوات التعبيرية، وجعلها تتصدر كتابه، وحشد لها أمثلة كثيرة، مبينا حسن

---

(١) جون كوهين: بناء لغة الشعر، ترجمة، أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، ص٥٧ .

(٢) انظر، جون كوهين : بناء لغة الشعر، ص١٣٥ وما بعدها.

(٣) جون كوهين : بناء لغة الشعر، ص٣٥ .

(٤) أرسطو : كتاب صنعة الشعر، تر، شكرى محمد عياد، دار الكتاب العربى، القاهرة،١٩٦٧،ص١٢٨ .

استخدامها حينا ورداءته حينا آخر. داعيا إلى عدم استعارة الألفاظ التى لا تناسب المقام والسياق. وذلك بإخباره عن النصوص المعيبة، التى استعار فيها أصحابها ألفاظا من أشياء لا تمت إليها بصلة، الأمر الذى أخل بالمعنى وأضعفه. مثل قول " عبيد الله بن زياد، يوما وكانت فيه لُكنة افتحوا سيفى، يريد سلوه. فقال يزيد بن مفرغ :

ويومَ فَتحْتَ سَيْفكَ مِنْ بَعِيدٍ * * أضَعْتَ وكُلّ أمْركَ للضَّيَاعِ "(١).

هذا النوع من الاستعارة غير محبب فى النص الأدبى. كون الكلمة المستعارة لم تناسب المقام الذى وُظفت فيه. فاستبدال كلمة " فتح " بكلمة " سل " واستعارتها لها لم تكن لتؤدى الغرض الفنى المطلوب تأدية مقبولة فنيا. مما يبين أن الاستعارة، منها المرضىٌّ ومنها المطروح، والمناسبة بين المنقول عنه والمنقول إليه هى المقياس السليم فى الحكم بالجودة أو الرداءة(٢). فالاستعارة ليست دائما مولدة للشعرية، بل قد تكون أحيانا سببا فى ضعفها. ولهذا أورد ابن المعتز "هذا وأمثاله من الاستعارة، مما عيبَ من الشعر والكلام، وإنما نخبر بالقليل ليعرف فيتجنب"(٣). لأن اللغة التى يصاغ بها النص هى التى تضفى عليه مضمونا شعريا معينا، إذ أن اللغة تكون فى هذه المواضع حبلى بانفعالات مؤثرة تخلق تخييلا خاصا. أما إذا فقدت هذه الفاعلية، فإنها تفقد وظيفتها الشعورية. لأن"الشعر اعتراض كلام فى كلام. لم يتمم معناه ثم يعود إليه فيتممه فى بيت واحد"(٤).

هذا "الاعتراض " يقوم على الطاقة الإيحائية لأداة التعبير باعتبارها إحدى أعمدة الشعرية التى تعد الاستعارة إفرازا حقيقيا لها.

---

(١) عبد الله بن المعتز : كتاب البديع، ص٢٣ .

(٢) ابن الأثير(ضياء الدين) : المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر، ت، أحمد الحوفى وبدوى طبانة، دار الرفاعى الرياض، ط٢، ١٩٨٣، ج٢، ص١١٩ .

(٣) عبد الله بن المعتز : كتاب البديع، ص٢٣ .

(٤) عبد الله بن المعتز : كتاب البديع، ص٥٩ .

لأن"شاعرية الشيء هى حدود طاقته الكامنة والممكنة فى بث أشعاعات الانفعال، وافتتان فى ذهنية المتلقى، متفتح الاحساسات القادر على استيعاب التيار الشعورى الدافق. وشاعرية اللغة فى تأثيراتها الشعورية، هى ما تبثه من إشعاعات الانفعال فى وجدان المتقبل، عقله وقلبه"(١).

إن اللغة بوصفها وسيلة صناعية لا تتم لها شاعريتها إلا إذا ابتعد فيها صانع النص عن الاستعمال المألوف. وذلك باللجوء إلى استبدال كلمة بكلمة أخرى أفضل من الأولى فى تأدية المعنى المقصود بطريقة لطيفة، مما يُفضى بالمتلقى إلى الرضى والاستحسان. وهذا ما قام به ابن المعتز إذْ لجأ إلى تأويل بيت أبى تمام :

عَمْرى لَقَدْ نَصَحَ الزَّمَانُ وَإِنَّهُ * لَمِنَ الْعَجَائب نَاصِحٌ لاَ يُشْفَق(٢).

فيقول:"نصح الزمان، أى أدبك بما يريك من غيَره واختلافه. والزمان لا يُشّفق على أحد، لأنه يأتى على الإنسان بما يقضى عليه. فقال من العجائب أن ينصحك الدهر وهو لا يشفق"(٣).

إن الشاعر لما أراد أن يشبه الزمان بالإنسان، جعله ينصح ولا يشفق. لأن النصيحة تكون من الإنسان. فحذف الإنسان وترك لازما من لوازمه وهو النصيحة على سبيل الاستعارة المكنية. والنصيحة معناها العبرة التى يأخذها الإنسان من هذه الحياة. فالذى يعتبر بها تكون بمثابة نصيحة من إنسان نصوح.

---

(١) محمد كمال المدائنى : شاعرية الشعر، مجلة الشعر، وزارة الشؤون الثقافية، تونس، ع٤، ١٩٨٧، ص٤٧ .

(٢) أبو تمام : الديوان، شرح الخطيب التبريزى، دار الكتاب العربى، بيروت، ط٢، ١٩٩٤ج٢، ص٣٥٤, والبيت من قصيدة يهجو فيها عتبة بن أبى عاصم، وهو شاعر أهل حمص.

( ) عبد الله بن المعتز : كتاب البديع، ص ص٢٢ ٢٣ .

ويرى حسن طبل أن " نظرة ابن المعتز إلى الشعر تختلف باختلاف لغته، فاللغة التى تخلو من روعة الفن وجمال الصياغة يقتصر دورها على الإشارة المجردة إلى المعنى والكشف عنه، وهى لذلك تدل على قصر الباع وضحالة الفن عند القائل، أما اللغة الفنية الموشاة فهى لغة موحية، تحقق المتعة عند المتلقى، وتثير تأمله، ومن ثم فهى دليل أصالة الشاعر وقدرته على الإبداع "(١).

وابن المعتز فى تحليله لهذا البيت الشعرى، وتأويله له يبين لنا كيف نفهم النص وكيف يباشره المتلقى. وذلك بتتبع ألفاظه وتأويلها تأويلا مناسبا. ويتضح هذا من خلال تفسيره كلمة " نصح " بكلمة " أدَّب ". والتأديب لم يكن واقعا على الشخص نفسه، ولكنه واقع على غيره والإنسان يعتبر به. وأما عدم شفقة الزمان على الإنسان، فيكمن فى الإتيان عليه وأنه لا نجاة منه ومن حوادثه.

ويؤول جابر عصفور تحليل ابن المعتز لبيت أبى تمام تأويلا دينيا، يتمشى مع عقيدة ابن المعتز، حسَب رأيه. إذ يقول :"وليس من الضرورى أن نلفت الانتباه إلى التلازم الاعتقادى المضمن الذى يستبدل معه ابن المعتز بالزمان الدهر فى نهاية التفسير ؛ فالأهم هو ملاحظة العملية التأويلية التى يوجه بها التفسير المعنى إلى حظيرة " الجبر" بمعناه الكلامى. حيث يتحول الزمان إلى وعاء يقع فيه العمل المقدور على الإنسان، أو الفعل المقضى على الإنسان به فى سياقى اعتقادى يخايلنا بسخرية المضمنة من هؤلاء الذين سخروا من الدهر، والذين أرادوا أن يصوغوا الزمان على شاكلتهم والذين لابد أن يؤدبهم الزمان الذى لا يشفق على أحد ولا يأبه بأحد "(٢).

---

(١) حسن طبل : المعنى الشعرى فى التراث النقدى، ص٦٠ .

(٢) جابر عصفور : قراءة محدثة فى ناقد قديم " ابن المعتز " مجلة فصول، (تراثنا النقدى، ج١)، مج٦، ع١، ١٩٨٥، ص١٢١ .

بهذه القراءة فُسّر بيتُ أبى تمام. ولولا مُسأءلته وتأويله ما كان أن يبوح بسره ؛ أى ما كان لمعناه أن يتضح وينكشف. مما يبين أن النص الأدبى مجموعة من الشفرات تنتظر القراءة والتفكيك والتأويل. خاصة وأن " الاتجاه التأويلى (Hirmeneutics)" فى النقد قد تعزز موقعه بين التيارات النقدية فى هذا القرن ؛ لأن فى مقدور التأويل أن يكشف عن جانب غير هين من جوانب الغموض فى أدب هذا القرن الذى تحررت فيه الطاقة الاستعارية فى منظور الحداثة المتحرر من كل مقاربة أو اعتدال مما كانت البلاغة القديمة تدعو إلى الالتزام به "[1].

وإذا كانت قراءة ابن المعتز لبيت أبى تمام قوامها التجاوب السليقى الفطرى. فإن قراءة جابر عصفور لقراءة ابن المعتز أى قراءة القراءة قد اعتمدت على أدوات مفهومية، وعلى أسس علمية واضحة، تشى بأنها أصبحت منهجا خاصا للإحاطة بمفهوم النص وتحديده شكلا ومضمونا.

وتُعد القراءة الخطوة الأولى فى العملية النقدية، لأنها هى التى " تُحيل النص إلى معنى، وتجعله قولا مُعلنا"[2]. ويلتقى القارئ بالنص عند القراءة الفاعلة والمتأنية ؛ أى القراءة الخلاقة. وقد استطاعت نظرية القراءة أن تقوم بنقل مركزية النص من صانع النص إلى النص ذاته. فمركزية المؤلف لم تعد لها أهمية كبيرة، لأنها ليست هى التى تلفت انتباه القارئ وتشده إليها، بل الذى ينفعل به القارئ ويبقى فى حدوده، إنما هو مركزية النص. وبذلك أصبحت القراءة شبيهة بأختها الكتابة، سواء بسواء. إنها عمل إبداعى يعيد صياغة النص، كون القارئ يضفى عليه شعوره وخبراته وتذوقه، ويبذل كل ما فى وسعه من

---

(١) أحمد محمد ويس : الانزياح، الاستعارة والانحرافات، مجلة كتابات معاصرة، بيروت، مج٧، ع٢٧، ١٩٩٦، ص٦٢ .

(٢) حسن حنفى : قراءة النص، مجلة ألف، القاهرة، ع٨، ١٩٨٨، ص١٥ .

أجل الظفر بالمداليل المُغيَّبة وراء بنيته السطحية. ويوضح محمد العبد هذه الحقيقة، إذ يصرح قائلا: " لقد أصبح للقارئ دور فعال فى عملية إنتاج النص ذاتها، وقد ساعدت هذه الأفكار اللغوية مناهج النقد الحديث على اكتشاف نظرية (القارئ فى النص). وهى نظرية تركز على طريقة تعامل القارئ مع النص، فليست العلاقة بين القارئ والنص من وجهة نظر هذه النظرية علاقة تسير فى اتجاه واحد من النص إلى القارئ... وإنما هى علاقة تبادلية تسير فيها عملية القراءة فى اتجاهين متبادلين :

من النص إلى القارئ، ومن القارئ إلى النص... ولهذا فإن أصحاب هذه النظرية، وعلى رأسهم فولفجانج إيزر، لا يسمون نظريتهم نظرية الاستقبال، بل يسمونها نظرية التأثير والاتصال "[1]. وبهذا تقوم القراءة مقام الوسيط بين النص وصاحبه، وبين صاحب النص والمتلقى كونها تعمل على تفكيك العلاقات التى ركبها الأديب فى نظم معين.

١- النظم عند ابن طباطبا :

بنى ابن طباطبا نظرته للنص الأدبى على النظم. مفرقا بين المنظوم والمنثور. فيقول :" الشعر أسعدك الله كلام منظوم، بائن عن المنثور الذى يستعمله الناس فى مخاطباتهم، بما خص به من النظم الذى إن عدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق. ونظمه معلوم محدود"[2].

ولعله يقصد بالنثر، الكلام العادى غير النثر الفنى، ولذلك قال " الذى يستعمله الناس فى مخاطباتهم" والمهم هو أن " النظم " يعنى

---

(١) محمد العبد : اللغة والإبداع الأدبى، دارالفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٨٩،ص٣٨ .

(٢) ابن طباطبا : عيار الشعر، ص٩ .

تواشجَ الكلام بعضه ببعض، واتزانه وعدم تنافر دواله. ولذلك عد مقوما نوعيا من المقومات التى تجعل الكلام نصا أدبيا. وفى هذا المعنى يقول (ميكائيل ريفاتير): " إنه من الضرورى النظر إلى النص باعتباره نتاجا فنيا، وليس فقط بصفته متوالية تعبيرية : شكلا طباعيا، أو شكلا عروضيا، أو علامات "[1]؛ أى أن "النظم " هو الذى يبرز قيمة النص، ويحول اللغة إلى الأسلوب الذى هو الأساس فيه.لأن "اللغة تعبر والأسلوب يعمل على إبراز القيمة"[2].

إن " النظم "، عند ابن طباطبا يعنى طريقة التعبير فى الكتابة، وهذه تعنى الأسلوب. مما يبين أن ابن طباطبا وإن لم يعمل على إبراز خصائص النص كان له إحساس بهذه الخصائص. وقد مكنه من التفرقة بين الشعر باعتباره نصا أدبيا، وبين النثر باعتباره كلاما عاديا. وهى تفرقة قائمة على الضوابط الفنية التى تجب فى الشعر ولا تجب فى النثر. فهو"على تحصيل جنسه ومعرفة اسمه. مشابه الجملة، متقارب التفصيل، مختلف كاختلاف الناس فى صورهم، وأصواتهم وعقولهم، وحظوظهم وشمائلهم وأخلاقهم. فهم متفاضلون فى هذه المعانى، وكذلك الأشعار هى متفاضلة فى الحسن على تساويها فى الجنس ؛ ومواقعها من اختيار الناس إياها، كمواقع الصور الحسنة عندهم واختيارهم لما يستحسنونه منها. ولكل اختيار يؤثره وهوى يتبعه، وبغية لا يستبدل بها ولا يؤثر سواها "[3].

لقد اتخذ ابن طباطبا فى نصه هذا من نفسه وسيطا بين النص وصاحبه. كون النص ينسب إلى مبدعه، وهو الذى يحاول دائما أن يكون متفوقا فيه. ومن جهة أخرى، فقد جعل نفسه وسيطا أيضا بين

---

(١) ميكائيل ريفاتير : معايير تحليل الأسلوب، ترجمة، حميد لحمدانى، دار النجاح الجديدة، البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩٣، ص٢٠ .

(٢) ميكائيل ريفاتير : معايير التخليل الأسلوبى، ص٢١ .

(٣) ابن طباطبا : عيار الشعر، ص١٢ .

النص ومتلقيه. فهذا الأخير هو الذى يحدد نوعيته ويفكك سننه من خلال قراءته له. ولكن هذه القراءة لا يمكن أن تكون واحدة لدى كل المتلقين " فلكل اختيار يؤثره ". وهذا يعنى أن هناك قطبين أساسيين، يتحدد النص الأدبى فى ضوئهما. هما : مركب السنن ومفككها.

يتكهن الأول الطريقة التى تكون فى رأيه أكثر مناسبة للمتلقى. فيستخدم كل إمكاناته من أجل مناورته كونه أكثر وعيا بما ينبغى أن يكون عليه نصه. ويكشف الثانى مفكك السنن عن ثغرات هذه الطريقة، ويعمل على تحديد النص بناء على القيمة الجمالية المبثوثة فيه. وهذا يتطلب منه رصدا حقيقيا للاختراقات التى قام بها الأديب للسنن المألوفة، والمقارنة بينها وبين الجديد وانعكاساته على وحدات النص. ولعل هذا ما يقصده محمد الماكرى، حينما رأى "أن القيمةالجمالية يمكن أن تثير المتلقى. ولكن المثير أصلا، هو رصد خرق السنن المألوفة عبر الجديد الذى تعرضه، مع ما يستتبعه ذلك من انعكاس على الخصائص النوعية للنص الشعرى(فضاء وإيقاعا ومعجما، واستعارة) "(١).

ومن ثم يمكن للمتلقى أن يقاسم الأديب وجهات نظره فى النص، ويرمم نقصانه، ويشاركه شعوره وأحاسيسه. ولكن المتلقى قد يغفل أ و يتغافل عن بعض سمات النص، أو عن متوالية من متوالياته التعبيرية. فيكون تأويله له مخالفا لمقاصد الأديب ومتعارضا معه. ولهذا نجد ابن طباطبا يطلب من المتلقى عدم التقصير فى تفكيك بنية النص ومركباته، والإحاطة بكل سننه، قائلا له : "وربما خفى عليك مذهبهم فى سنن يستعملونها بينهم فى حالات يصفونها فى أشعارهم، فلا يمكنك استنباط ما تحت حكاياتهم تفهم مثلها إلا سماعا. فإذا وقفت على ما أرادوه لطف موقع ما تسمعه من ذلك عند فهمك "(٢).

---

(١) محمد الماكّرى : الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتى، ص ص١٧٦ ١٧٧ .

(٢) ابن طباطبا : عيار الشعر، ص١٧ .

وهذه النظرة لا تختلف كثيرا عن تلك التى رأيناها عند محمد الماكَرى، الذى يرى فيها، أن الرصد الحقيقى لسنن اختراق المعهود هو الذى يولد لدى المتلقى القيمة الجمالية للنص. كما تُبين نظرة ابن طباطبا هذه، أن مصطلح " السنن " ليس مصطلحا حديثا، وإنما كان مستعملا فى تراثنا النقدى.

والمهم فى هذا كله هو، أن تحديد ابن طباطبا لمفهوم النص قائم على المعايير التى وضعها للنص الشعرى تنظيرا وإجراء منها دعوته للشعراء بعدم استخدام الأدوات التعبيرية التى تجعل أشعارهم مستغلقة، فتنفر منها النفوس. وتتمثل دعوته هذه فى قوله: "وينبغى للشاعر أن يجتنب الإشارات البعيدة، والحكايات الغَلِقَة، والإيماء المشكل. ويتعمد ما خالف ذلك. ويستعمل من المجاز مايقارب الحقيقة، ولا يبتعد عنها، ومن الاستعارات مايليق بالمعانى التى تأتى بها"(١).

فالنص الأدبى إذًا، فى تصور ابن طباطبا، هو كلام مبنى على الإشارات. ولكنها ليست إشارات بعيدة. وهو حكاية ولكنها ليست مستغلقة. وهو إيماء ولكن لا ينبغى أن يكون سببا فى تأويل معناه تأويلا معاكسا. وبالجملة، فإن النص الأدبى عنده هو التعبير بالمجاز الذى لا يبتعد كثيرا عن الحقيقة، حتى تكون عملية الفهم ممكنة ومتطابقة أو قريبة مع مقصد الأديب.

وإلى هذا المعنى يشير (جون كوهن)، إلى أن " النص انزياح محدود ومقصود فى الوقت نفسه، يجعل من الأسلوب لغة ثانية فى داخل اللغة العامة".

ويتصور منذر عياشى النص الأدبى بأنه عبارة عن صراع دامى يقوم بين " الفعل اللسانى " من جهة، و " العمل اللغوى" من جهة ثانية.

---

(١) ابن طباطبا : عيار الشعر، ص١٢٣ .

فالفعل اللسانى يبذل كل ما فى وسعه من أجل الوفاء بالقصد، والعمل اللغوى يعمل جاهدا لتحقيق

صيرورة المعنى. وغالبا ما يحدث التصادم بين الفعل اللسانى (النص) وقراءة المتلقى. ولذلك نظر إلى القراءة على أنها عمل لغوى. وكونها كذلك، فإنها تخرج من الوظيفة الاستهلاكية للمكتوب، إلى مدلول آخر تصبح فيه منتجة له وفاعلة فيه[1].

إلا أن دعوة ابن طباطبا إلى مقاربة الحقيقة، يشى بتقييد للخيال، بحيث يبقى الإبداع مقيدًا بالتشبيه والاستعارة ؛ أى ما يقبله العقل فقط.

هذا التصور القائم على وضوح النص، جعل إحسان عباس ينظر إلى ابن طباطبا على أنه كان " شديد الجناية على النقد "[٢]. أما مصطفى الجوزو، فينظر إليه على أنه سمة خاصة لدى ابن طباطبا الذى ينفر من التعقيد. لأن الأمور التى دعا إلى تجنبها "تنسب إلى الإغلاق وعدم الفهم ، وذلك مكروه عنده"[٣].

والمهم أن هذه المصطلحات : " الإشارة " و " الإيماء " و "المجاز" هى التى تجعل الكلام نصا أدبيا، فى تصورابن طباطبا. ولكن ما معنى هذه المصطلحات؟

يرى محمد الماكَرى "أن الشعر اليوم، شأنه شأن اللغة نفسها، يجنح بدوره نحو التركيز واقتصاد العلامة فى الرسالة الشعرية، بالعمل على اللغة المادة واستغلال طاقتها التبليغية كأشكال سماعية أو بصرية "[٤].

---

(1) Gean Kohen: Structure de la Langage Poetique, Ed, Flamation Paris, 1966, p200.

(٢) انظر، منذر عياشى: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافى العربى، بيروت، ط١، ١٩٩٨، ص ص١٨، ١٩ .

(٣) إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبى عند العرب، ص١٤٥ .

(٤) مصطفى الجوزو : نظريات الشعر عند العرب، ص١٥٣ .

والعلامة عنده ذات دلالات ثلاث : أيقون، ومؤشر، ورمز. وكل هذه المصطلحات تؤدى مدلولا واحدا، وهو أنه علامة تحيل المتلقى على الموضوع الذى يروم معرفته، وذلك بوجود بعض التشابه أو التماثل فى النص يحيل على المعنى المقصود(١).

أما محمد عبد المطلب فيحاول التفرقة بين "العلامة " و "السمة " من جهة. و" العلامة " و " الرمز " من جهة أخرى ليصل إلى النتيجة التالية، وهى أن "الفرق بين العلامة والسمة. أن السمة ضرب من العلامات مخصوص... وتكاد تكون الأمارة...

وبين الرمز والعلامة، يضيق مفهوم الرمز ليأخذ طابعا إشاريا يفهم منه ما يفهم باللفظ والعبارة. فقد تتحرك الشفتان بكلام غير مفهوم، فيكون ذلك إشارة لشىء ما، وقد يأخذ الرمز طابعا حركيا، كالإيماء..." (٢).

يتضح من هذا، أن هذه المصطلحات ذات أرومة واحدة، وكلها توحى إلى أن النص الأدبى هو الكلام الذى ينطوى على هذه السمات، وأنها خاصة به ولا تتعداه إلى نصوص غير أدبية. فهى هويته المميزة. لأنها كلها تشير إلى التلميح دون التعمية. الأمر الذى يجعل عملية فهم النصوص وتحديدها متباينة بين القراء، تبعا لتباين أفق كل قارئ وتجربته الميدانية. وكلما كان النص أقرب إلى الفهم، أو واضحا. كان التباين والاختلاف أقل، يصل إلى حد الاتفاق. ولذلك يفضل ابن طباطبا الوضوح وعدم التكلف والتوغل فى استخدام الإشارات والإيماءات. لأن عيار الشعر عنده قائم "على الفهم الثاقب. فما قبله واصطفاه فهو واف، وما مجه ونفاه فهو ناقص. والعلة فى قبول الفهم

---

(١) محمد الماكرى : الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتى، ص٧ .

(٢) محمد عبد المطلب: مفهوم العلامة فى التراث، مجلة فصول،(تراثنا النقدى، ج١)، مج٦، ع١، ١٩٨٥، ص٦٦ .

الناقد للشعر الحسن الذى يرد عليه ونفيه للقبيح منه، واهتزازه لما يقبله، وتكرهه لما ينفيه(١).

إن الفهم الذى يقصد ابن طباطبا، ليس الفهم السطحى للنصوص، وإنما هو " الفهم الثاقب " الذى يستطيع فيه القارئ أن يسبر أغوار النص، وتكون تأويلاته للإيماءات ولإشارات مناسبة. وكأنه كان يحس بحدسه أن سبب اختلاف المتلقين فى الفهم مرده إلى هذه الإشارات والإيماءات.

٢. تصور قدامة والآمدى لحدود النص :

إن الاختلاف الذى لاحظه ابن طباطبا هو الذى بنى عليه كل من قدامة بن جعفر، والآمدى تصورهما للنص. وقد خصص قدامة كتابه " نقد الشعر" لنعت النص الشعرى وتفكيك وحداته وإعادة تأليفها. ومما جاء فى مقدمته مايلى: "فأما علم جيد الشعر من رديئه، فإن الناس يخبطون فى ذلك منذ تفقهوا فى العلوم، فقليلا ما يصيبون، ولما وجدت الأمر على ذلك، وتبينت أن الكلام فى هذا الأمر أخص بالشعر من سائر الأسباب الأُخَر، وأن الناس قد قصروا فى وضع كتاب فيه رأيت أن أتكلم فى ذلك بما يبلغه الوسع "(٢). فهو يركز على وحدات النص : اللفظ والمعنى والوزن والقافية، والشروط التى يجب أن تتوفر فى كل عنصر على حدة. ثم الكيفية التى تأتلف بها بعضها مع بعض. جاعلا من نوعية هذه الوحدات أساسا للتفرقة بين النص الأدبى وغيره من النصوص الأخرى.

والذى يتأمل كتابه يدرك أنه يريد أن يؤسس منهجا علميا قائما على أسس وقواعد ثابتة، لا يمكن الحياد عنها عند الدراسة الأدبية.

---

(١) ابن طباطبا : عيار الشعر، ص٢٠ .

(٢) قدامة بن جعفر : نقد الشعر، ص٦٢ .

فالجودة والرداءة اللتان كانتا من قبل تدركان عن طريق الذوق والانطباع، أصبحتا عند قدامة خاضعتين لمعايير معينة. سواء عند التركيب ؛ أى عند صياغة النص لدى الأديب، أم عند التفكيك ؛ أى لدى المتلقى. وكأنه يريد أن يؤسس منهجا يقوم على ضوئه التفاهم بين صانع النص ومتلقيه. لأن التواصل الفنى بين النص وقارئه لا يحصل إلا إذا توفرت لهذا الأخير جميع السنن المتوفرة لدى مركبها. وإذا أخل الأديب بأسّ منها. فإن المتلقى يتفطن لهذا الخلل ويبين عيوبه، ويوضح سبب تعميته وانغلاقه. ولذلك ركز فى كتابه على الكيفية التى تأتلف بها وحدات النص.

أما تصوّره للنص الشعرى وتبيان حدوده وأسسه فتتمثل فى قوله :" وليس يوجد فى العبارة من ذلك أبلغ ولا أوجز مع تمام الدلالة، من أن يقال فيه : إنه قول موزون مقفى يدل على معنى. فقولنا " قول " دال على أصل الكلام الذى هو بمنزلة الجنس للشعر، وقولنا " موزون " يفصله مما ليس بموزون، إذ كان من القول موزون وغير موزون. وقولنا " مقفى " فصل بين ما له من الكلام الموزون قواف وبين مالا قوافى له ولا مقاطع. وقولنا "يدل على معنى "، يفصل ما جرى من القول على قافية ووزن مع دلالة على معنى مما جرى على ذلك من غير دلالة على معنى"(١).

هذه إذاً هى أركان النص الشعرى عند قدامة، جمعها فى أربعة أركان، هى: القول، والوزن، والتقفية ثم الدلالة. وهى خصائص صوتية بالدرجة الأولى. إثنان يشترك فيهما كل من النص الشعرى والنص النثرى، وهما : القول والدلالة. وأما الإثنان الآخران فهما خاصان

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر، ص٦٤ .

بالنص الشعرى. وإن كان قدامة لم يتعرض إلى تعريف النص النثرى، ولم يحدد ضوابطه. وإنما اكتفى بذكر هذه الخصائص الصوتية التى تفرق بين النصين : الشعرى والنثرى."لأن بنية الشعر إنما هى التسجيع والتقفية فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه كان أدخل له فى باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر "[١].

ولعله يقصد بالنثر، الكلام الذى يتخاطب به الناس فى معاملاتهم اليومية. وأما النثر الفنى فلا يكون خاليا دائما من هذين الركنين، وخاصة السجع.

ويرى توفيق الزيدى، أن "حد الشعر. حتى مع قدامة، مازال يرزح تحت عبء النثر، وما زال التركيز على الخصائص الصوتية للشعر متواصلا. فكلما توفرت اقترينا من حيز الشعر "[٢]. إلا أن هذا النص الشعرى الذى تتوفر فيه هذه الخصائص الصوتية، والتى لا توجد فى الكلام غير الأدبى، ليس دائما متسما بالجودة. كما أنه ليس دائما رديئا. لأن الشعر عند قدامة " صناعة ". والصناعة لا تكون دائما جيدة. ويشير محمد الماكَر إلى أن "كلمة صناعة هنا تفيد الإنشاء من مادة، أو إن شئنا عملية " الفبركة ". لأن الشعر لم يعد عملا فنيا ينظم الأشياء، بل صار فقط نوى من " الإعلام الجمالى (Esthetique In-formati) المتأسس على التجربة"[٣].

لأن الكلام يتحول إلى نص عن طريق المادة الشعرية التى يجرى عليها التشكُّل. كون اللغة مادة قابلة لذلك. وكلما كان الصانع ماهرا فى صناعته، كلما كان النص أكثر شاعرية. لأن الشاعرية عند قدامة منوطة بالإتقان والمهارة فى التصوير. فقد ينطوى نص على صفات

---

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر، ص٩٠ .

(٢) توفيق الزيدى : مفهوم الآدبية فى التراث النقدى، ص٩٨ .

(٣) محمد الماكَرى : الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتى، ص١٨٢ .

حـميـدة، ويكون نص آخـر غيـر ذلك. ويـرى قـدامـة، أن النـص"الذى اجتمـعت فيـه الأوصـاف المحـمـودة كلهـا، وخـلا من الخـلال المذمومـة بأسـرها يسـمى شـعـرا فى غـاية الجـودة. ومـا يـوجـد بضـد هـذه الحـال يسمى شعرا فى غاية الرداءة. وما يجتمع فيه من الحالين أسباب ينزل له اسما بِحسَب قربه من الجيد أو من الردىء "(١).

ويرى مصطفى الجـوزو، أن قدامة بوصفـه حدود النص هـذه يكون قـد تأثـر بالمنطق الأرسطى. إذ جـعل القـول أو اللفظ جنسـا للنص الشعـرى، والوزن والقافية والمعنى فصولا تحوزه عن النص الخيالى من هذه العناصر(٢).

ويرى حـسن طبل، أن قـدامـة كـان من أكثـر نقاد ذلك العصـر تأثرا بالثقافـة اليونانيـة، وشغفا بمنطق أرسطو وفلسفته ويتضح هذا التأثر فى حديثه عن المعانى والمعاييـر التى تحددها(٣). لأن قدامه حـاول أن يقنن لكل من مـعـانى المدح ومـعـانى الهـجـاء تقنينا قـائمـا على منطق أرسطو. بحيث إذا خرج الشاعر عن هذه المعانى عُدّ مخطئا. يقول : " إنه لما كانت فضائل الناس... على ما عليه أهل الألباب، من الإتقان فى ذلك، إنما هى : العقل والشـجـاعـة والعدل والعفة، كان القـاصـد لمدح الرجال بهذه الأربع الخصال مصيبا، والمادح بغيرها مخطئا "(٤).

هذا التقنين له ما يضارعه فى إنتاج أرسطو، إذْ يشيـر هذا الأخيـر، إلى أن الفـضـيلة هـى التى تكون مـوضع المدح حيث يجـملهـا فـى البـر والشـجـاعة والعفة والمروءة وكبـر الهمـة والسـخـاء والحلم وغيـر ذلك(٥). كمـا يظهـر التقنين أيضا لدى قدامة ومن ثم تأثره بمنطق أرسطو، فى

---

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر، ص٦٥ .

(٢) انظر، مصطفى الجوزو : نظريات الشعر عند العرب، ص١٩٨ .

(٣) انظر، حسن طبل : المعنى الشعرى فى النقد العربى، ص١٨٧ .

(٤) قدامة بن جعفر : نقد الشعر، ص٩٦ .

(٥) انظر، حسن طبل : المعنى الشعرى فى التراث النقدى، ص١٨٧ .

حديثه عن كل من صحة التقسيم، وصحة المقابلة. إذ يرى أن الشاعر ينبغى أن يبتدئ فيضع أقساما فيستوفيها ولا يغادر قسما منها، وإلا كان تقسيمه غير صحيح. أما فى صحة المقابلة فعلى الشاعر أن يصنع معانى يريد التوفيق بين بعضها وبعض، والمخالفة، فيأتى بالموافق بما يوافق وفى المخالف بما يخالف"(١).

إن المعايير التى حد بها قدامه المعانى الشعرية ذات طابع تقنى منطقى تتفق وقواعد الفكر، وكأنه كان يرى أن الشاعر بحاجة إلى مثل هذا التقنين والتقييد حتى يتمكن من تقسيم نصه الأدبى تقسيما صحيحا. والحقيقة أن الشاعر لا يستطيع أن ينظم نصا جيدا إذا كان مقيدا بمثل هذه القيود المنطقية. " فالشعر لدى قدامة مادة وصورة، فالمعانى هى المادة المعرضة للشاعر، ومن ثم فلا قيمة لها فى نظره فى ذاتها ما لم يصبها الشاعر فى صورة لغوية، يجودها تجويدا فنيا، ومقتضى ذلك أن المعانى التى يشرعها قدامة هنا للشعر ليست هى المعانى الشعرية فى نظره، وإنما هى المادة الخام لصناعة الشعر، فالشجاعة، أو العدل، أو العفة مثلا هى أفكار مجردة أو معان عقلية يرى فيها قدامة متأثرا بخطابة أرسطو مادة صالحة لبناء شعر المديح ""(٢).

فى حين يرى جابر عصفور، أن قدامة بن جعفر جعل من تحديد المادة الشعرية، مقياسا يميز بواسطته بين جودة النص ورداءته. ويتم ذلك عن طريق " الحد " أو "التعريف " الذى يقوم على " الجنس " ثم " الفصل ". فيصبح الحد أو التعريف جامعا مانعا للمادة فحسب، ولا ينطوى على أى تحديد للقيمة"(٣).

---

(١) انظر، قدامة بن جعفر : نقد الشعر، ص ص١٣٩ ١٤١ .

(٢) حسن طبل : المعنى الشعرى فى التراث النقدى، ص١٧٩ .

(٣) جابر عصفور : مفهوم الشعر، ص٧٩ .

والحقيقة أن حد الشعر عند قدامة قائم على نوعية المادة الشعرية وكذا نوعية تصويرها وتشكيلها. وأن نظرته إلى تحديد القيمة للنص قائمة على انصهار المعنى فى بنية العمل باكتماله. لأن قدامة نظر إلى وحدات النص منفردة ثم نظر إليها فى ائتلافها مع بعضها. جاعلا من التشكيل النوعى لهذه العناصر الحد الفاصل بين الجودة والرداءة. موعزا ذلك كله إلى مقدرة الشاعر وتفرده فى تشكيل المادة ذما وإحسانا لأن"مناقضة الشاعر نفسه فى قصيدتين أو كلمتين، بأن يصف شيئا وصفا حسنا، ثم يذمه بعد ذلك ذما حسنا بينا غير منكر عليه، ولا معيب من فعله، إذا أحسن المدح والذم، بل ذلك عندى يدل على قوة الشاعر فى صناعته، واقتداره عليها"(١).

وهذا يعنى أن لكل نص أدبى بنية لغوية خاصة، وائتلافا خاصا يختلف عن ائتلاف نص آخر.

وهذا ما لاحظه الآمدى فى وصفه لنص كل من أبى تمام والبحترى. قائلا: " فإن كنت أدام الله سلامتك من يفضل سهل الكلام وقريبه، ويؤثر صحة السبك، وحسن العبارة وحلو اللفظ وكثرة الماء والرونق. فالبحترى أشعر عندك ضرورة. وإن كنت تميل إلى الصنعة والمعانى الغامضة التى تستخرج بالغوص والفكرة، ولا تلوى على غير ذلك، فأبو تمام عندك أشعر لا محالة"(٢).

يتضح من هذا الوصف أن النص الأدبى نوعان : نوع يتغلب فيه الطبع على الصنعة. وهو الذى تكون فيه وحداته منسجمة بحيث تتعاون فيما بينها وتتكاتف من أجل تحقيق شاعريته. ونوع آخر تتغلب فيه الصنعة على الطبع فيكون أميل إلى التعقيد وأبعد عن الوضوح.

---

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر، ص٦٦ .

(٢) الآمدى : الموازنة بين أبى تمام والبحترى، ص١١ .

فلكل نوع خصائصه ومميزاته. ولكلّ فعلٌ لغوى خاص به، يحدده المتلقى تبعا لانسجام نواحيه النفسية مع نوع التخييل الذى يبسط نفوذه عليه. وفى هذا إشارة إلى أن النص الأدبى، عند الآمدى، يتحقق من خلال بنيته التواصلية. فنص البحترى غير نص أبى تمام - حسب الآمدى - وأن النفوس المستقبلة متباينة أيضا. فهناك من "يفضل سهل الكلام" وهناك من " يميل إلى الصنعة ".

وإذا كان الآمدى يفضل النوع الأول ؛ أى شعر البحترى. كونه شاعرا مطبوعا، وأن نفسه تنسجم معه. أمكننا معرفة حد النص الأدبى عنده، وهو حد شكلى يتمثل فى طريقة القول ولأجل القول ؛ نعنى بهذا أن النص عنده ليس وسيلة لمعرفة إحساس الأديب، وإنما هو هدف فى حد ذاته، وهذا لتأكيده على عناصر : السبك وكثرة الماء والرونق(*). مما يبين أن تصوره له مبنى على نوع الأداة التعبيرية، ونوع التشكيل الذى تصاغ به هذه الأداة.

فالبحترى حسب الآمدى يستجيب لنفسيته وطبعه ولبيئته. وهذا جانب من الجوانب النفسية التى تطرق إليها النقد الأدبى الحديث، فى دراسته للناحية النفسية للأديب من خلال نصه الأدبى وعلاقته بمتلقيه. وقد أشار (كارل هاينز ستيرل)، فى مقال له بعنوان "التلقى والتخيل" إلى دور المتلقى فى تحديد النص الأدبى ونوع العلاقة التداولية لمتلقى النصوص الأدبية. فيرى"أن العلاقة التداولية لمتلقى النص داخل نص مخيل علاقة تقوم على التشخيص. ومتلقى التخيل يضطلع بدور متفعل عن السياق المحسوس لما يعيشه. ونفس الشىء يسرى مفعوله بالنسبة إلى صاحب القول المتداول للفعل اللغوى الذى لا

(*) لقد تحدث عن هذه الخصوصية نقاد وبلاغيون قبل الآمدى. نذكر من بينهم : الجاحظ، فى كتابه " البيان والتبيين "، ج١، ص, ٦٧ وابن طباطبا فى عياره، ص١٦ .
وقدامة فى حديثه عن الائتلاف بين وحدات النص وشروطه، نقد الشعر، ص٦٩ .

يتعلق دوره الذى يقوم به النص. وإذا كانت أدوار صاحب الإنتاج والتلقى من جانب آخر أدوارا تداولية داخل التخيل يراهن عليها. فإن هذا يعنى أن النص لا يتحقق فقط خارج بنية التواصل، وإنما يتضمن بنية خفية لهذا التواصل، وهى بنفسها عنصر تخيل "(١).

كما يتضح لنا معنى النص الأدبى أيضا، لدى الآمدى، عندما تعرض فى كلامه إلى فضائل الكلام والفصل بينها وبين المقومات الفنية للنص. وذلك بذكره لرأى (بزر جمهر)؛ وهو يفرق بين رذائل النص ومحاسنه. وقد بلغ بها خمس فضائل لا تزيد ولا تنقص " وهى : أن يكون الكلام صدقا ، وأن يوقع موقع الانتفاع به، وأن يتكلم به فى حينه، وأن يحسن تأليفه، وأن يستعمل منه مقدار الحاجة"(٢).

هذه الفضائل مشتركة بين النصين : الشعرى والنثرى. وكل فضيلة من هذه الفضائل، تكون نتيجة لما قبلها ومقدمة لما بعدها. وإذا وقع خلل فى إحداها اضطرب الكلام وتحول من الفضيلة إلى الرذيلة.

ولكن الآمدى يرى أن هذه الفضائل ليست واجبة كلها فى النص الشعرى. فالثلاث الأولى لا تعنيه. لأن" الشاعر لا يطالب بأن يكون قوله صدقا، ولا أن يوقعه موقع الانتفاع به ؛ لأنه قد يقصد إلى أنه يوقعه موقع الضرر، ولا أن يجعل له وقتا دون وقت. وبقيت الخلتان الأخريان، وهما واجبتان فى شعر كل شاعر. وذلك أن يحسن تأليفه، ولا يزيد فيه شيئا على قدر حاجته ؛ فصحة التأليف فى الشعر وفى كل صناعة، هى أقوى دعائمه بعد صحة المعنى. فكل من كان أصح تأليفا كان أقوم بتلك الصناعة ممن اضطرب تأليفه "(٣).

---

(١) كارل هاينز ستيرل:التلقى والتخيل، تر، بشير القمرى، مجلة أقلام،بغداد، العراق، ع٣، آذار، ١٩٩٠، ص١٣ .

(٢) الآمدى : الموازنة بين الطائيين أبى تمام والبحترى، ص٣٨٣ .

(٣) الآمدى : الموازنة بين الطائيين أبى تمام والبحترى، ص٣٨٣ .

وكأنه يجعل للنص الشعرى أسلوبا خاصا به، يختلف عن أسلوب النص النثرى. كونهما يلتقيان فى فضائل ويفترقان فى أخرى. جاعلا من " صحة التأليف " الدعامة الأساسية عند صناعة النص وعند تقويمه. وهذا يعنى أن للقارئ الناقد دورا فى تحديد الأثر الأدبى من النص.

وقد أشار(ميشال ريفاتير)، إلى " أن الظاهرة الأدبية لا تتحدد بالعلاقة بين المؤلف والنص، بل بالعلاقة بين النص والقارئ "[1]. إلا أن هذا التحديد لا يكون له مفعوله الحقيقى والفعلى، إلا إذا كان مبنيا على صحة الفهم ؛ أى أن الظاهرة الأدبية لا تتحقق لدى القارئ، إلا إذا حدث التواصل الفعلى بينه وبين النص. وهذا التواصل لا يتحقق بدوره، إلا إذا توفرت عناصر الفهم بشكل متساو لدى كل من مركب النص ومفككه. لأن هذا الأخير غالبا ما يجد صعوبة فى تحديد البنية العميقة كونه ينطلق، فى تحديدها، من البنية السطحية. وهى طريقة معاكسة لطريقة مركب النص، الذى يبدأ بالبنية العميقة. وهذا يعنى أن للنص الأدبى بعدين : بعد حسى يتمثل فى دواله التى يتركب منها. وبعد آخر مجرد، يتمثل فى المدلولات التى توحى بها هذه الدوال. وصانع النص يبدأ من الفكر المجرد إلى الظاهرة الصوتية. فى حين يبدأ مفكك النص من الظاهرة الصوتية لينتهى إلى الفكرة المجردة.

ويرى (وولفغانغ إيزر Wolfgang Iser) "أن للأثر الأدبى قطبين: القطب الفنى والقطب الجمالى. الأول يستند إلى النص المنتج من طرف المؤلف. بينما يرتبط القطب الجمالى بالتحقيق الذى ينجزه القارئ... إن موقع الأثر الأدبى، إذن هو حيث يلتقى النص والقارئ...

---

(1) Michael Riffaterre: La Prodution du texte, ed, du seul, 1979.

ومن هنا فإن النص لا يوجد إلا بفعل بناء الوعى الذى يتلقّى افتراضية الأثر. وخلال القراءة وحدها يصبح الأثر قادرا على تملك الطابع الخصوصى لوضعه كمسلسل"(١).

فقد يستطيع قارئ أن يحقق ملموسية النص، ومن ثم يحقق له وجوده ، وقد لا يستطيع قارئ آخر الظفر بهذه الملموسية. فيتحقق لديه الأثر الأدبى الذى " لا يكون مطابقا للنص ولا لإنجازه، وإنما هو مكان وسط بينهما. فهو أكثر من النص. إن هذا الآخير لا يغدو وحيا إلا حينما تتحقق ملموسيته. كما أن تحقّق هذه الملموسية لا يوجد بوجه من الوجوه مستقلا عن الاستعداد الفردى للقارئ. إن تلاقى النص والقارى هو ما يمنح الوجود للعمل الأدبى "(٢).

إن القارئ، وهو يقوم بتحليل بُنى النص وتفكيكها من أجل تركيب صورة تُكون البعد الجمالى الذى أنجزه. فهو فى الحقيقة يضيف أشياء جديدة لم تكن فى النص. وبذلك يكون الأثر الأدبى، يمثل المكان الوسط أكثر من النص. وفى هذا المعنى يرى عبد الله محمد الغذامى أن "النص الأدبى يحمل أكثر مما هو فى ظاهره. والموجود من عناصره ليس سوى انعكاس للمفقود منها. وهذا المفقود هو إمكانات يقترحها النص على القارئ الذى يتولى إتمامها"(٣).

وإذا كان الآمدى فى إخراجه لفضيلة " الصدق " من النص الشعرى له ما يبرره فنيا. فإن إخراجه لفضيلة " الانتفاع " لم نجد له مبررا. لأنه لا يمكن أن يخلو أى كلام من المنفعة مهما كان نوعه، وخاصة إذا

---

(١) وولفغانغ إيزر أيزر : فعل القراءة، نظرية الوقع الجمالى، ترجمة، أحمد المدينى، مجلة آفاق المغربية، اتحاد كتاب المغرب، ع٦، ١٩٨٧، ص٢٥ .

(٢) إبراهيم الخطيب : حول كتاب القارئ المفترض، قراءة الرواية كاكتشاف، مجلة آفاق المغربية، ع٦، ١٩٨٧، ص٥٠ .

(٣) عبد الله محمد الغذامى : الخطيئة والتكفير، ص٢٢ .

تعلق الأمر بالنص الأدبى. يقول : " إن الكلام إنما هو مبنى على الفائدة فى حقيقته ومجازه. وإذا لم تتعلق اللفظة المستعارة بفائدة فى النطق فلا وجه لاستعارتها"(١).

والفائدة المقصودة هنا، إنما هى فائدة فى المعنى وفى الناحية الجمالية. لأن المجاز بمفهومه الواسع يُعد من القيم البلاغية المهمة فى النص. باعتباره ملاذا يلجأ إليه الأديب للتعبير عن خوالجه، ويمثل تفاعلا حيا بينه وبين العناصر البيئية التى تحيط به، والتى يتخذها منبعا يأخذ منه معانيه وأفكاره، حتى يتم التفاعل التام بين الحياة والعملية الإبداعية. ومن ثم يتم التناظر فى النص الأدبى بين المحسوسات الإدراكية والمعانى المجردة وما يشابهها من أوصاف وقيم، تنبه الذهن إلى التلاؤم بينها وبين الأشياء التى تناظرها. وهذه هى الفائدة التى ألمع إليها الآمدى آنفا. وبانتفائها ينتفى النص من أى تعبير فنى استعارى، لأنه بقدر ما يكون التبادل بين الخصائص التعبيرية دالا بقدر ما يكون وقعه فى النفس أكثر وأتم. ولذلك نجد البلاغيين يفضلون الاستعارة القريبة على البعيدة لسرعة التأثر بالأولى وبطئه عند الثانية." وإنما استعارة العرب لما ليس له إذا كان يقاربه أو يدانيه، أو يشبهه فى بعض أحواله، أو كان سببا من أسبابه ؛ فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشىء الذى استعيرت له وملائمة لمعناه"(٢). ثم يمثل ببيت امرئ القيس المعروف فى وصف الليل، ويتهم الذين عابوا معناه من أنهم لم يعرفوا حقيقة التعبير المجازى، ودوره فى إضفاء البعد الفنى للنص.

هذا الاختلاف فى دلالات الألفاظ ونقلها من معنى إلى معنى آخر، لم يتركه الآمدى فى المستوى النظرى فقط، بل نقله أيضا إلى حيز

(١) الآمدى : الموازنة بين الطائيين أبى تمام والبحترى، ص١٧٩ .
(٢) الأمدى : الموازنة بين الطائيين أبى تمام والبحترى، ص٢٣٤ .

التطبيق، وجعله فيصلا فى الحكم على أشعار الطائيين : أبى تمام والبحترى. وأشعار شعراء آخرين. منهم زهير بن أبى سلمى الذى يقول:

صَحَا القَلْبُ عَنْ سَلْمَى وَأَقْصَرَ بَاطِلُهْ* وَعُرِّيَ أَفْرَاسُ الصِّبَا وَرَوَاحِلُهُ.

يعلق الآمدى على هذا البيت بقوله :" لما كان من شان ذى الصبا أن يوصف أبدا بأن يقال : ركب هواه، وجرى فى ميدانه وجمح فى عنانه، ونحو هذا. حسن أن يُستعار للصبا اسم الأفراس، وأن يجعل النزع أن تُعرى أفراسه ورواحله، وكانت هذه الاستعارة أيضا من أليق شىء بما استعيرت له "(١).

وإذا كان الآمدى هنا، يريد أن يحدد طبيعة الاستعارة وماهيتها. فإنه بالمقابل يريد أن يوضح حقيقة النقل الذى يتم بين الكلمات، والشروط التى يجب أن تتوفر فى الكلام عند النقل. حتى يدرك الذهن حقيقة الأبعاد الفنية التى ينطوى عليها النص. وهذا هو السرالذى جعله يتخذ من " صحة التأليف " الأساس فى النص الأدبى.

٣- التناسق لدى القاضى الجرجانى :

إن التناسق الدال هو الذى يقرب المعانى إلى الذهن، ويجعله متساوقا فى بناء العبارة الأدبية التى تهتم بالإيحاء الدلالى أولا وأخيرا.

هذا التناسق هو الذى بنى عليه القاضى الجرجانى نظرته للنص الذى هو "أصوات محلها من الأسماع محل النواظر من الأبصار. وأنت

---

(١) الآمدى : الموازنة بين الطائيين أبى تمام والبحترى، ص، ٢٣٥ وقد ذكر الآمدى بيت زهير مرتين، علق عليه فى المرة الأولى، بقوله : " فجعل للهوى أفراسا ورواحل ". (انظر، م ن، ص١٧).

قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن، وتستوفى أوصاف الكمال، وتذهب بالأنفس كل مذهب، وتقف من التمام بكل طريق. ثم تجد أخرى دونها فى انتظام المحاسن، والتئام الخلقة وتناصف الأجزاء وتقابل الأقسام ؛ وهى أحظى بالحلاوة، وأدنى إلى القبول وأعلق بالنفس وأسرع ممازحة للقلب "(١).

إن الأصوات التى تسمعها الأذن كالمناظر التى تشاهدها العين. فكلاهما يترك فى النفس أثره الطيب. والقاضى الجرجانى فى نظرته لما يجب أن يكون عليه الكلام. يؤكد على الأداء. لأنه جعل آلة السمع هى المهيمنة على بقية الحواس.

وإذا كان المنظر المُشاهد يترك انطباعا حسنا فى نفس مشاهده، فهذا دليل على حسن انسجامه ودقة أجزائه التى تُكونه. وبالمثل فإن الصورة سواء أكانت أدبية أم فوتوغرافية لا تكون حسنة إلا إذا اعتنى بها صاحبها، وكان حاذقا لصناعتها. وقد يُدخل النص الأدبى الارتياح فى النفس عن طريق ألفاظه أو معانيه، أو عن طريق بعض أجزائه الدقيقة، وقد تعمل هذه مجتمعة لتوليد شعور معين لدى المتلقى. وهذه نظرة شمولية للنص تتكئ على الجانب الحسى. فالانفعال الذى يتركه النص الأدبى، ينبغى أن يكون مماثلا للانفعال الذى يتركه منظر طبيعى، أو صورة معينة. مما يبين أن الانفعال بالمُبصَرات أو المسموعات له دوره الكبير فى تصور نقادنا القدماء لجمالية النص، ولكن دون تعليل كاف. وكأنَّ للنص الأدبى سحرا معينا ينطبع معه دون أن يُدرك مصدر حقيقته.

إن القاضى الجرجانى، فى نظرته لجمالية النص، يعتمد حاسة " الذوق ". فهو عندما يورد نصوصا لأبى تمام، يرى أنها من شعر "

---

(١) القاضى الجرجانى : الوساطة بين المتنبى وخصومه، ص٤١٢ .

الطبع "، ثم يعلق عليها قائلا ": تأمل كيف تجد نفسك عند إنشاده، وتفقد ما يتداخلك من الارتياح ويستخفك من الطرب إذا سمعته "(١).

إنه يربط بلاغة النص بالنفس، وأثر البيان بالعواطف والأحاسيس. لأنه عندما تؤثر الصور البيانية فى نفس المتلقى يحدث التفاعل بينه وبين النص. وفى هذه الحالة يكون النص قد أدى دوره ووظيفته التأثيرية. لأن " الشعر لا يحبب إلى النفوس بالنظر والمحاجة، ولا يحلى فى الصدور بالجدال والمقايسة ؛ وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة ويقربه منها الرونق والحلاوة ؛ وقد يكون الشىء متقنا محكما، ولا يكون حلوا مقبولا، ويكون جيدا وثيقا،وإن لم يكن لطيفا رشيقا "(٢).

هذه إذاً هى صفات النص الأدبى عند القاضى الجرجانى. المتمثلة فى "الرونق " و " الحلاوة " و " اللطافة " و " الرشاقة". وهى، بالإضافة إلى أنها تنبئ عن قدرة الأديب على استخدام المادة اللغوية استخداما متميزا، فإنها فى حقيقتها تُعد عملا تناسقيا، وقواعد جمالية يتخذها الأديب مكانا استراتيجيا لنصه الأدبى بغية تحقيق الوظيفة النفعية للمتلقى. والدليل على ذلك أنه جعلها شيئا يتجاوز الإتقان والإحكام. فقد يكون كل من الإتقان والإحكام متوفرين فى نص أدبى، ولكنه لا يكون منطويا على هذه الصفات. فقد يكون النص جيدا ولكنه غير شاعرى. وكأن الشاعرية عنده شىء نحس به ولا نستطيع وصفه. وإلى هذا المعنى يشير عبد الله الغذّامى بقوله :" يعتمد النص الأدبى فى وجوده كنص أدبى على شاعريته. على الرغم من أن النص يتضمن عناصر أخرى. ولكن (الشاعرية) هى أبرز سماته وأخطرها... لأنها سبب تلقيه كنص أدبى. وبدونها لا يحظى النص بسمته الأدبية.

---

(١) القاضى الجرجانى : الوساطة بين المتنبى وخصومه، ص٢٧ .

(٢) القاضى الجرجانى : الوساطة بين المتنبى وخصومه ، ص١٠٠ .

والنص يأخذ بتوظيف الشاعرية فى داخله ليفجر طاقات الإشارات اللغوية فيه. فتتحقق ثنائيات الإشارات وتتحرك من داخله لتقيم لنفسها مجالا تفرز فيه مخزونها الذى يمكنها من إحداث أثر انعكاسى يؤسس للنص بنية داخلية تملك مقومات التفاعل الدائم "(١).

وقد تحدث (تودوروف) عن الشعرية وموضوعها، ورأى أن موضوعها ليس هو العمل الأدبى، بل نوعيته وخصائصه الفنية. وأنها لا تهتم " بالأدب الحقيقى بل بالأدب الممكن وبعبارة أخرى، يُعنى (يقصد علم الشعرية) بتلك الخصائص المجردة التى تصنع فرادة الحدث الأدبى، أى الأدبية"(٢).

ويرى (رومان جاكوبسون) أن "الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة تهتم بالوظيفة الشعرية، ليس فى الشعر فقط حيث تتقدم هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، بل وخارج الشعر أيضا، حيث تتقدم هذه الوظيفة أو تلك على الوظيفة الشعرية"(٣). وأما (جون كوهين)، فقد أشار إلى أنه ينبغى أن نشير فى معاملتنا مع النصوص الأدبية إلى " إمكانية وجود شاعرية للأشياء، ولكن القصيدة على الأقل هى أكثر هذه الأشياء فعالية فى حمل الشعر، ومن هنا يمكن أن نطلق صفة الشاعرية على طريقة " الوعى الشعرى " التى تعد القصيدة وسيلتها المفضلة، ولنقل إن ما يسمى قصيدة هو بالتحديد تكنيك لغوى"(٤).

يتضح من هذه التعاريف أن للشاعرية دورا فى تحديد النص الأدبى من خلال سمته التأثيرية. فكل نص أدبى يفترض فيه أن يكون متسما

---

(١) عبد الله محمد الغذّامى : الخطيئة والتكفير، ص٢٢ .
(٢) تزفيطان طودوروف : الشعرية، ص٢٣ .
(٣) رومان جاكوبسون : الألسنية والشعرية، ترجمة، فاطمة الطبال بركة، ضمن كتابها، النظرية الألسنية عند رومان جاكوبستون، ص١٩٠ .
(٤) جون كوهن: بناء لغة الشعر، ص٢٣٢ .

بهذه السمة، وإلا انتفى كونه نصا أدبيا. ما دامت الشعرية تتجاوز البناء اللغوى للنص إلى ماهو ضمنى فيه. لأن هذا الشىء الضمنى هو الذى يكون مصدر تأثير وانفعال، باعتبار النص " تكنيكا لغويا "، حسب تعبير (جون كوهين) ؛ أى تعبير بيانى، به يتحول الأسلوب من معناه العادى إلى معناه غير العادى. لأن"الشاعرية انتهاك لقوانين العادة. ينتج عنه تحويل اللغة من كونها انعكاسا للعالم أو تعبيرا عنه أو موقفا منه. إلى أن تكون هى نفسها عالما آخر، ربما بدلا عن ذلك العالم. فهى إذا (سحر البيان) الذى أشار إليه الأثر النبوى الشريف. وما السحر إلا تحول للواقع وانتهاك له، يقلبه إلى (لا واقع). أو هو (تخييل) على لغة القرطاجنى، أى تحويل العالم إلى خيال "(١).

إن الشاعرية بهذا التحليل تصبح نصا أدبيا، ما دامت "انتهاكا لقوانين العادة". وما دامت أيضا "سحرا " و "تخييلا ". فكلما كان الكلام قادرا على سحر المتلقى وحمله على "التخييل " كان الكلام نصا أدبيا.

هذا التحليل ينسجم مع طبيعة تعليق القاضى الجرجانى على نص أبى تمام. إذ كان يركز فيه على الوظيفة التى يؤديها تجاه متلقيه. مما يبين أن بعض الآراء النقدية القديمة لا تختلف كثيرا عن الآراء الحالية فى تصورها لحدود النص الأدبى. لأن مركزية النظرة للنقاد القدماء تتمثل فى قدرة الأديب وبراعته فى إحداث التأليف والانسجام بين وحدات النص. وهذه المهمة تضطلع بها كل من الحيلة أو" الذكاء" وقوة الأديب المكتسبة. فهاتان الخصلتان هما اللتان تمدانه بآليات التنسيق والائتلاف أثناء الممارسة الإبداعية. ولذلك نجد القاضى الجرجانى

---

(١) عبد الله محمد الغذامى : الخطيئة والتكفير، ص٢٦ .

يركز على كل من ذكاء الأديب وقوته فى نظرته للنص. فيرى "أن الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء. ثم تكون الدربة مادة له وقوة لكل واحد من أسبابه ؛ فمن اجتمعت له هذه الخصال، فهو المحسن المبرز ؛ وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان "(١).

٤- النص الجيد لدى أبى هلال :

للسياق فاعلية كبيرة فى تحديد هوية النص. وقد أشار أبوهلال العسكرى إلى هذا وهو يتحدث عن تعدد الكلام ومستوياته من خلال توضيحه لما يسمى بمشتركات الألفاظ. فيقول :"فهو أن يريد الإبانة عن معنى فيأتى بألفاظ لا تدل عليه خاصة. بل تشترك معه فيها معان أخر. فلا يعرف السامع أيها أراد. وربما استبهم الكلام فى نوع من هذا الجنس، حتى لا يوقف على معناه إلا بالتوهم"(٢). وهذا يعنى أن من النصوص ما لا يكون انعكاسا للعالم الطبيعى. لأن المتلقى يعتمد فى تفكيك شفراته على التخييل و"التوهم". لأن الباث ركب وحدات النص تركيبا يوحى بعدة احتمالات. هذا التعدد فى الدلالة هو الذى يجعل النص يميل إلى الإبهام. ومن هنا تكون التراكيب حدا من حدود النص عند أبى هلال. وتتعدد النصوص تبعا لتعدد نوعية هذه التراكيب. لأن النص الأدبى اختيار للوحدات، واختيار أيضا لطرائق صناعته. فقد يستطيعه هؤلاء ولا يستطيعه الآخرون. "وأما الجزل المختار من الكلام فهو الذى تعرفه العامة إذا سمعته. ولا تستعمله فى محاوراتها"(٣). وهذا حد آخر من حدوده التى تفصل بين الكلام العادى والكلام المختار الذى يسمو عن النوع الأول بجزالة وحداته وقوتها.

---

(١) القاضى الجرجانى : الوساطة بين المتنبى وخصومه، ص١٥ .

(٢) أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ص ص٤٢ ، ٤٣ .

(٣) أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ص٧٩ .

وأما النص الجيد عند أبى هلال فهو الذى يجمع فيه صانعه "العذوبة والجزالة والسهولة والرصانة... واشتمل على الرونق والطلاوة، وسلم من حيف التأليف. وبعد عن سماجة التركيب، وورد على الفهم الثاقب"(١). فالنص الأدبى إذاً، يختلف عن غيره بخصائصه الأسلوبية. والخصائص التى أشار إليها أبو هلال مثل " العذوبة " و " الجزالة " وغيرهما، هى فى الواقع خصائص قولية وفنيات أسلوبية. يتعمدها الأديب تعمُّدا، كونها لب النص وسحره. إنها جزء أساسى من التجربة الفنية. وبمقدار توفرها فى الكلام يكون حظه من الأثر الإشارى الذى يثيره فى ذهن المتلقى. وكل عنصر من عناصر النص الأدبى له قيمته الذاتية وقيمته التجاوُريّة. وبهذا يمكن القول، إن الخصائص الأسلوبية التى يتكون منها النص ليست مجرد زينة، وإنما هى أجزاء أساسية فى توليد شاعرية النص.

ولعل هذا ما يقصده رومان جاكوبسون (Roman Jakobson) (*)فى حديثه عن الكيفية التى تتجلى بها الشعرية فى النص، إذ يرى" أنها تتجلى فى إدراك الكلمة ككلمة، لا كمجرد بديل عن الشىء المسمى، ولا كتفجير عاطفة. إنها تتجلى فى كون الكلمات ونحوها ومعناها، وشكلها الخارجى والداخلى ليست علامات لا مبالية للواقع بل علامات تملك وزنها الخاص وقيمها الذاتية "(٢).وأبو هلال فى تأكيده على خصائص

---

(١) أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ص٧١ .

(*) ولد رومان جاكوبسون فى موسكو عام ,١٨٩٦ من عائلة يهودية روسية. تعلم عدة لغات منها الفرنسية والألمانية بالإضافة إلى اللغة الأم. وهو شاعر وناقد وألسنى. انتقل إلى براغ عام ١٩٢٠ ليعمل كمترجم فورى فى بعثة الصليب الأحمر السوفياتى. وفى عام ١٩٣٠ نال شهادة الدكتوراه. قابل عدة علماء وأساتذة فى الألسنية، واشترك معهم فى تأسيس (حلقة براغ) سنة ,١٩٢٦ وسُميت فيما بعد باسم "الشكلانية". ثم هاجر إلى فرنسا وكوبنهاجن وأوسلو، وأخيرا إلى الولايات المتحدة الأمريكية عام ,١٩٤٠ وبقى بها مدرسا ومؤلفا وباحثا إلى أن مات عام ,١٩٨٢ (انظر، فاطمة الطبال بركة : النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون، ص ص١٥ ، ٢٥).

(٢) رومان جاكوبسون : ما الشعر، تر، فاطمة الطبال بركة، ضمن كتابها، ص٢٥٢ .

النص، من أجل تحديد هويته، إنما هو فى الحقيقة يؤكد على النص نفسه ؛ أى على " المرسلة " بتعبير)جاكوبسون). لأن النص الأدبى "ليس كلاما عاديا، أى أنه لا يحيل إلى شىء خارجى بقدر ما يتمحور حول مادته. مؤكدا كثافة اللغة الشعرية. وبالتالى فإننا نحصل على مرسلة شعرية عندما تكون كل العناصر المستعملة فى البنية ضرورية لفهم المرسلة بمجملها"[1].

إن النص الأدبى كل متكامل، وهيئة موحدة لا يمكن تجزئتها. لأن أجزاءها متصلة بعضها ببعض، أو هكذا أرادها الأديب أن تكون. وإذا وقع خلل فى جزء من أجزائها ظهرت ثغرته وبان خلله بشكل جلى. وعن طريق هذه الصلة تتحول الكلمات إلى كلام تام متلاحم الأجزاء، يفرض على متلقيه وصفه وصفا كليا.

وهذا ما نجده لدى أبى هلال العسكرى فى نعته للكلام الجيد وما ينبغى أن يراعيه صانعه، حتى يحظى بالقبول الحسن عند الاستماع إليه. يقول :" وأجود الكلام ما يكون جزلا سهلا لا ينغلق معناه، ولا يستبهم مغزاه، ولا يكون مكدودا مستكرها، ومتوعرا متقعرا، ويكون بريئا من الغثاثة عاريا من الرثاثة. والكلام إذا كان لفظا غثا، ومعرضه رثا، كان مردودا "[2].

وإذا كان أبو هلال، هنا، يكاد يكرر ما قاله سابقا فى تحديد النص الأدبى من خلال خصائصه. فإنه، فى نصه هذا يركز على الصفات المستكرهة من أجل تفاديها. وأما تركيزه سابقا على الصفات الحسنة فمن أجل الاقتداء بها. والمتلقى هو الذى ينهض بهذه المهمة ويفرق بين هذه وتلك. لأن المتلقى لم يكن غائبا من ذهن نقادنا القدماء،ومن تراثهم النقدى والبلاغى.

---

(١) فاطمة الطبال بركة : النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون، ص٧٥ .

(٢) أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ص ص٨١ ، ٨٢ .

٥ - دور المتلقى فى تحديد النص لدى ابن رشيق:

لقد أشار ابن رشيق القيروانى إلى دور المتلقى فى تحديد صفة النص وإتمامه، فيقول :" وسمعت بعض الحذاق يقول : ليس للجودة فى الشعر صفة، إنما هى شىء يقع فى النفس عند المميز"(١). فالجودة إذاً أو عدمها، ليست موجودة فى النص، بل ينهض بها المتلقى الذى هو " المميّز " بتعبير ابن رشيق، كون الجودة لا تُرى وإنما تُحس.

هذا الشعور بدور المتلقى فى ترميم النص وإتمام نقصه هو الذى جعلهم يشترطون فيه شروطا كثيرة، منها اللطافة العالية فى الذوق الأدبى، حتى يستطيع أن يتحسس مصدر الجودة. وحتى يضطلع المتلقى بهذه الوظيفة ينبغى أن يكون النص ذا وشائج معينة وتراكيب خاصة تهيئ النفس لاستقبال فرادة الحدث الأدبى، حسب تعبير (تودوروف)، فى تأكيده على النص النوعى(٢).

وانطلاقا من هذه المفاهيم لبعض المصطلحات المستخدمة فى تراثنا، راح بعض المحدثين يرون"أن تراثنا اللغوى قد نوه إلى موضوعات وظواهر تدخل الآن فى صميم البحث اللغوى الأسلوبى"(٣). ولا تزال هذه اللغة بالطبيعة نفسها التى كانت عليها، إبان تقويم النقاد القدماء للنصوص. وكانوا يؤكدون على النص حينا وعلى المبدع طورا، وعلى المتلقى حينا آخر، جاعلين للتواصل الكلامى وظائف. كل طرف يقوم بوظيفة معينة. مؤكدين على المسائل العامة التى تُقوّم لغة النص. إلا أنهم لم يسلطوا عليها الضوء بالقدر الذى تكون متجلية بشكل واضح. كما فعل (رومان جاكوبسون) الذى حددها فى ست وظائف أساسية، يتم بها التواصل الكلامى. والتى شكلت نظرية متكاملة،

---

(١) ابن رشيق القيروانى : العمدة ، ج١، ص١١٩ .

(٢) انظر، تيزفيطان طودوروف : الشعرية، ص٢٣ .

(٣) فاطمة الطبال بركة : النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون، ص١٨٦ .

سميت بنظرية " التواصل ". ولعل الوظيفة التى لها علاقة بموضوع بحثنا، تلك التى تسمى "بالوظيفة الشعرية " للنص الأدبى. "وهذه الوظيفة لا يمكن دراستها دراسة مفيدة إذا أغفلنا المسائل العامة للغة. ومن جهة أخرى يتطلب التحليل الدقيق للغة أن نأخذ بعين الاعتبار وبشكل جدى الوظيفة الشعرية"(١) التى تتمثل فى الأثر النفسى الذى يشع من النص. وهى وظيفة النص عند ابن رشيق الذى يقول : "وإنما الشعر ما أطرب وهز النفوس وحرك الطباع. فهذا هو باب الشعر الذى وضع له. وبنى عليه لا ما سواه "(٢). وكأن بقية الوظائف ليس من اهتمام النص، أو أنها تُعد وظائف ثانوية تأتى بعدها.

ويرى حاتم الصكَر: " أن للنص بنية تتآزر لأجل قيامها (وانبنائها) عناصر شتى، يؤدى كل منها مهمة داخل مجموع النص، غير مستقلة عن سواه، ولا يمكن معاينتها منفصلة عن الوظائف الأخرى.

بهذا تكون للنص صفات عامة نجملها فى : ١ النص بنية. ٢ مركبة العناصر. ٣ موحدة، بمعنى منضمة إلى بعضها. ٤ كلية، يتكامل بعضها مع بعض. ٥ متجانسة ومتسقة ضمن نظام توزيعى خاص، وتتكفل القراءة والتحليل بكشفه. ٦ ذات أفق دلالى تؤدى إليه المستويات المتعددة للبنية "(٣).

ولا يختلف النقاد كثيرا حول هذا المفهوم، إلا بمقدار إعطاء صفة من هذه الصفات أسبقيتها على صفة أخرى. وأحيانا نجدهم يؤثرون استخدام مصطلح "الملموسية " وهو مصطلح شائع فى النقد المعاصر، ومفضل لدى النقاد. ولذلك نجدهم يقترحون " بنية النص " بدلا من مصطلح "النص " أو " قصيدة ".

---

(١) ابن رشيق القيروانى : العمدة ، ج١، ص١٢٨ .

(٢) حاتم الصكَر : ترويض النص، دراسة للتحليل النصى فى النقد المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٩٨، ص٤٢ .

إلا أن هذه المصطلحات لم تكن غائبة تماما عن أذهان نقادنا القدماء، وإن كان مفهوم استخدامهم لها يختلف عن المفهوم المستخدم حاليا. وقد لاحظ (رولان بارت)، وهو يبحث عن أسانيد لمفهومه البنيوى للنص، أن النقاد العرب القدماء وهم يتحدثون عن النص استخدموا عدة مصطلحات منها : " المتن، الجسم، الصحيح ... "(١).

٦ - أركان النص لدى ابن سنان الخفاجى :

أما أسس النص وأركانه عند ابن سنان الخفاجى، فقد حددها فى خمسة أمور لاتزيد ولا تنقص. وإذا انتفت من الكلام انتفى كونه نصا أدبيا. وهى"الموضوع، والصانع، والصورة والآلة والغرض "(٢). وتبعا لنوعية هذه الأسس والأركان تتحدد قيمته الفنية. لأن النص الأدبى فى جملته عند ابن سنان، كما هو عند غيره، يبدأ فكرة، ثم تمر هذه الفكرة بمراحل، وتحتاج إلى وسائل حتى تستوى شكلا فنيا. فهو من هذه الناحية شبيه بالشىء المصنوع الذى يكون فى البداية مادة خام ثم يتحول، عبر مراحل وبوسائل مختلفة، إلى شىء صالح للاستعمال.

وتتضح لنا هذه النظرة أكثر فى شرحه وتوضيحه لهذه الأركان الخمسة، إذ يقول : " إن الموضوع هو الكلام المؤلف من الأصوات... فأما الصانع المؤلف، فهو الذى ينظم الكلام بعضه مع بعض كالشاعر والكاتب وغيرهما... وأما الصورة فهى كالفصل للكاتب والبيت للشاعر وما جرى مجراهما. وأما الآلة فأقرب ما قيل فيها إنها طبع هذا الناظم والعلوم التى اكتسبها بعد ذلك... وأما الغرض فبحسب الكلام المؤلف"(٣).

---

(١) رولان بارت : درس السيميولوجيا، ص٦٢ .
(٢) ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة ، ص٩٣ .
(٣) ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة، ص ص٩٣ ، ٩٤ .

هذه هى قواعد النص الأدبى وأركانه. وهى التى تجعله يظهر إلى الوجود، وتحدد مستوياته التركيبية والدلالية والجمالية.

وإذا كان مصطلحا " الصانع " و " الآلة "، يوحيان بمدلول واحد وهو صانع النص مضافا إليه كل من الملكة والثقافة والخبرة أى أن الصانع هو الآلة. كون الآلة هى التى تقوم بصناعة الأشياء. والأديب هو الذى يصنع النص. فإن المصطلحات الثلاثة الباقية، تبقى بحاجة إلى توضيح وإبانة. خاصة وأن هناك تشابها بين كل من "الموضوع " و " الصورة ". فكلاهما كلام مؤلف من الأصوات ؛ أى كلاهما يُكوّن شكل النص. مما يبين أن الشكل شكلان : واحد منهما يحتوى الآخر. ويمكننا تسمية الأول بالشكل الكبير، والثانى بالشكل الصغير. الأول هو " الكلام المؤلف من الأصوات "؛ أى شكل النص كاملا. والثانى هو " كالفصل للكاتب والبيت للشاعر "، حسب تعبير ابن سنان. أى شكل الصورة الشعرية داخل النص. والتى هى أفكار النص وموضوعاته الجزئية.

ويرى محمد فتوح أحمد أن شكل النص الأدبى ينقسم قسمين: خارجى وداخلى. فالأول هو"مجموعة الوسائل التى أمكن بوساطتها إبداع النسيج اللغوى للقصيدة، ومن هذه الوسائل ما هو صوتى كالقافية وتجنيس أوائل الكلمات أو أواخرها. ومنها ما هو إيقاعى يرجع إلى الوزن الشعرى وسماته الزمنية والمقطعية. ومنها ما يتعلق بالتراكيب وطرق تنسيقها كما أن منها ما يتعلق بتناسب أجزاء العمل جملة، كالاطراد والمفارقة وكتوازن السياق أو توازيه، وكتشعيب الأداء بين صوت الشاعر وأصوات الآخرين "(١).

وأما الشكل الداخلى للنص فيتمثل فى"تنظيم البنية الداخلية للعمل الشعرى. نعنى بذلك بنية الصورة الفنية الصادرة أساسا عما يدعى

---

(١) محمد فتوح أحمد : جدلية النص، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج٢٢، ع٣ ٤/، ١٩٩٤، ص ص٤٠ ٤١ .

بطاقة التخيل بدءا بالصورة المجهرية أو العلاقات المجازية القائمة على مبدأ الانزياح كالتشبيه والاستعارة ونحوهما، ومرورا بالصور الكبرى، كالرمز والأسطورة والموروث وما إليها، ثم انتهاء بنواة العمل أو محور الفكرة "(١).

وبموازنة بسيطة بين النظرتين : التراثية والحداثية للنص الأدبى وشكليه. نجد أن كلتيهما تعبر عن الواقع الفعلى للنص. إلا أن فضل النظرة الأخيرة يكمن فى تحليل وتوضيح بعض الآراء التى تضمنتها النظرة الأولى، التى جاء التعبير عنها مجملا.

إن النص الأدبى لا يتكون من صورة واحدة، بل من صور كثيرة ومتنوعة. وكل صورة تختلف شكلا ومضمونا عن الصورة الأخرى. ولكن ليست منفصلة عنها كل الفصل. لأنها خاضعة للشكل العام ؛ أى الشكل الكبير الذى يكون عليه النص. وكل صورة لا تتجاوز البيت أو بعض الأبيات فى الغالب الأعم. وهى بالنسبة للمعنى الذى تعبر عنه تُعد شكلا له. وهو شكل لا يمكن أن يخرج عن الشكل العام للنص وعن إطاره الذى اتخذه الأديب قالبا لأفكاره ومعانيه ؛ أى هو " الشكل الخارجى" حسب النظرة الحداثية أو " الكلام المؤلف من الأصوات " المتعدد الصور بتعبير النظرة التراثية. فهناك إذا نظام عام ونظام خاص بالصور.

وإذا كان الشكل الخارجى يقوم بوظيفة النظام العام. فإن "البنية الداخلية من جانبها تقوم بوظيفة النظام التحتى الذى تنتشر منه الدلالة عبر كل مستوى قولى إلى الآخر. ومن ثم يبدو متلقى الرسالة الشعرية كمن يدرع درجات السلم صعودا وهبوطا. كما تبدو القصيدة

---

(١) محمد فتوح أحمد : جدلية النص ، مجلة عالم الفكر، ص٤١ .

حينئذ محصلة لوشائج من العلاقات الخارجية والداخلية تتبادل التأثير فيما بينها، وتتآزر جميعا على تصحيح مسار الرسالة الشعرية"[١].

ويشرح (جون كوهين) هذه العملية، مبينا كيف تتم عملية التواصل بين المتلقى والنص. فيقول :"إن كل اتصال كلامى يفترض عمليتين، أولاهما تذهب من الأشياء إلى الكلمات وهى التقنين. والثانية تذهب من الكلمات إلى الأشياء، وهى فك التقنين. أليس فهم النص معناه الإدراك الجيد لما يختفى وراء الكلمات، الذهاب من الكلام إلى الأشياء، وبالإجمال فصل المحتوى عن التقنين الخاص به"[٢].

وبما أن المتلقين غير متساوين فى هذه القدرة التأويلية إذ يؤول كل واحد مقروءه بالطريقة التى استطاعها واطمأن بمفعولها، والتى تختلف اختلافا معينا عن طريقة تأويل قارئ آخر. فإن كل قراءة ترى أن النص ناقص فى جانب معين تريد إتمامه ؛ أى تضيف إليه أشياء جديدة. وبذلك يتعدد النص الواحد بتعدد قرائه. كون النص يعمد فيه منشئه إلى دمج الأشياء المتباعدة والمختلفة الأحجام والألوان فى وحدة واحدة ليس لها نظير فى الواقع المعيش. وهذا كله يعود إلى انتقائية الموقف للغة "وإنما يعد الشاعر شاعرا، لا لأنه فكر وأحس، ولكن لأنه عبر. وهو ليس مبدع أفكار، وإنما هو مبدع كلمات، وكل عبقريته تكمن فى اختراع الكلمة "[٣].

لأن المفاجأة التى يحدثها النص لدى المتلقى لا يكون مصدرها الفكر، بقدر ما يكون مصدرها طريقة التركيب والتعبير عن هذا الفكر. وفى كل هذا ربط للعبارة الأدبية والتركيب الأدبى بالقيمة الجمالية التى يفترض فيها ألا تغيب من النص الأدبى.

---

(١) محمد فتوح أحمد : جدلية النص، مجلة عالم الفكر، ص٤١ .
(٢) جون كوهين : بناء لغة الشعر، ص٤٦ .
(٣) جون كوهن : بناء لغة الشعر، ص٥٥ .

ويلتقى (جون كوهن) هنا مع الجاحظ فى التفرقة بين البنية السطحية والبنية العميقة. وذلك فى موازنته بين الجانب الفكرى ومجال اللفظ، عندما أشار إلى أن المعانى مطرحة فى الطريق[1].

ثالثا : النص الشعرى والنص النثرى :

إن النص الشعرى غير النص النثرى عند القدماء، سواء من حيث المبنى أم من حيث المعنى. والنثر ألوان وأشكال ولكن نكتفى هنا للتمثيل بالخطابة والترسل. فالخطبة والرسالة متشابهتان فى الوحدات الصغرى الدالة وفى الفواصل. وتختلفان عن النص الشعرى شكلا ووظيفة. وفى هذا المعنى يشير أبو هلال إلى "أن الرسائل والخطب متشاكلتان فى أنهما كلام لا يلحقه وزن ولا تقفية. وقد يتشاكلان أيضا من جهة الألفاظ والفواصل. فألفاظ الخطباء تشبه ألفاظ الكتاب فى السهولة والعذوبة. وكذلك فواصل الخطب، مثل فواصل الرسائل. ولا فرق بينهما، إلا أن الخطبة يشافه بها، والرسالة يكتب بها. والرسالة تجعل خطبة والخطبة تجعل رسالة فى أيسر كلفة "[2].

وهذا تفريق شكلى صورى، ومن حيث الكيفية التى تمكن المتلقى من الاتصال بالنص. فيكون مرة عن طريق التموجات الصوتية المشافهة إن كان النص خطبة. ومرة عن طريق الكتابة، إن كان النص رسالة. وهذا يعنى أن قناة الاتصال التى تستعمل فى الخطبة غير التى تستعمل فى الرسالة. وهو كما يبدو فرق طفيف. ولذلك يصبح من اليسر تحويل الرسالة إلى خطبة، والخطبة إلى رسالة. وقد عبر عن هذا التحول السهل بقوله " فى أيسر كلفة ".

---

(١) انظر، الجاحظ : كتاب الحيوان، ج٣، ص ص١٣١ ، ١٣٢ .

(٢) أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ص١٥٤ .

والذى نلاحظه فى نظرة أبى هلال، وهو يفرق بين النص الشعرى والنص النثرى، أنه جعل كلا من " الوزن " و "التقفية " أساسا فى التفرقة بينهما. وهذا يعنى أن لكل نص هويته التى تتراءى للمتلقى فى شكله الخارجى، وهى سمته الشكلية. وهذا يمكننا من تحديد الزاوية التى نظر منها أبو هلال إلى النص الأدبى فى شقيه الشعرى والنثرى. وهى نظرة قائمة على اختلاف طرائق التركيب لوحدات النص، الذى هو عمل إبداعى كامل البنية مستقل التكوين. ولكن تعامل الشاعر معها غير تعامل الكاتب. ومن هنا كان النصان مختلفين، تركيبا وموضوعا. فالخطب والرسائل"مختصتان بأمر الدين والسلطان وعليهما مدار الدار "(١). لأن وظيفتهما لا تكمن فى الوظيفة الجمالية فحسب، بل تتعداها إلى وظائف اجتماعية وسياسية.

وإذا كانت " الصلاة هى عماد الدين "، فإن الخطبة فى نظر أبى هلال " شطرها " ؛ أى جزء منها. كونها عاملا فى تهذيب أخلاق المجتمع، من جراء ترديدها على مسامعه فى كل يوم جمعة وفى الأعياد والمناسبات الدينية.

وأما النص الشعرى"فلا يقع فى شىء من هذه الأشياء موقعا"(٢). ولذلك يهتم فيه مرسله بالطريقة التى يعرض بها المعانى والأفكار. لأن الغرض هنا ليس الغرض هنا ك، و الوظيفة غير الوظيفة. فالنص الشعرى هو الذى يكون"له مواضع لا ينجح فيها غيره من الخطب والرسائل وغيرهما. وإن كان أكثره قد بنى على الكذب والاستحالة من الصفات الممتنعة، والنعوت الخارجة عن العادات "(٣).

---

(١) أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ص١٥٤ .
(٢) أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ص١٥٤ .
(٣) أبو هلال العسكرى : كتاب الطناعتين الكتابة والشعر، ص١٥٤ .

لأن مرسل النص الشعرى يعمد فيه على تكسير الواقع وتشويشه أو بنائه من جديد، ليستأنف بعد ذلك إجراء تركيبيا جديدا يكون مخالفا للعادة وخارجا عن العالم الواقعى. كونه يتصرف تصرفا ما فى هيكل الدلالة بطريقة تجعل وحدات النص تومئ ولا تصرح، ومن هنا فإن " النعوت الخارجة عن العادات" تُعد وسيلة فنية ومقدرة خاصة يستخدمها الشاعر، حتى يتجاوز الدائرة الإبلاغية البحتة إلى الدائرة الفنية الجمالية.

إلا أن مقابلة النص الشعرى بالعبارات النثرية يكاد يكون ظاهرة نقدية فى تراثنا النقدى والبلاغى؛ بل يكاد يكون اتجاها قائما بذاته. لأن بعضهم كان ينظر أحيانا إلى النص الشعرى نظرة تجريدية، يعتمد فيها على الدلالات المعجمية، دون التوسع إلى الدائرة الفنية للألفاظ الشعرية التى تشكل نسقا تعبيريا خاصا فى الأماكن التى وظّفت فيها. من ذلك نثر ابن قتيبة لأبيات الحج موضحا رأيه فيها، مبينا، أن هذه الأبيات لا تحمل كبير معنى، وأن الشاعر يريد أن يقول، إنه لما استلمنا الأركان وعالينا إبلنا ابتدأنا فى أطراف الحديث، وسار المطى فى الأبطح[١]. هذه هى الفكرة التى تشتمل عليها الأبيات التى مثّل بها للضرب الثانى الذى " حسن لفظه ولا طائل تحته ".

أما تصور ابن طباطبا فيختلف عن تصور ابن قتيبة. ذلك أنه يرى، أن جودة النص الشعرى هو الذى إذا نُثرت أبياته تبقى وحداته محافظة على جودتها وجزالتها. يقول: " فمن الأشعار أشعار محكمة متقنة أنيقة الألفاظ حكيمة المعانى، عجيبة التأليف إذا نُقضت وجُعلت نثرا لم تبطل جودة معانيها، ولم تفقد جزالةَ ألفاظها "[٢].

---

(١) انظر، ابن قتيبة : الشعر والشعراء، ص٢٦ .

(٢) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص١٣ .

إن النص الجيد فى نظره هو الذى يحافظ على جودة معانيه وجزالة ألفاظه إذا تخلى القارئ عن روحه الشعرية ؛ أى إذا نقضها وحولها إلى الأسلوب النثرى ؛ أى أن " الشعر الجيد فى نظر ابن طباطبا، هو ذلك الشعر الذى يحوى أفكارا مجردة ذات قيمة أو على حد تعبيره " حكيمة " فتلك الأفكار أو الحكم المجردة هى التى يمكن لذلك الناقد أن يدركها فى النثر كما يدركها (بعد نقض البناء) فى الشعر، وحينئذ يمكن اتخاذ جودة تلك الأفكار فى هذا النقض أو النثر دليلا على جودتها فى الشعر "(١).

ويلتقى تصور الآمدى مع تصور ابن طباطبا، فيما يتعلق بمحافظة النص الشعرى على معناه " بعد نقضه ". فيرى أن النص الجيد هو الذى يحافظ على جودة معناه حتى وإن تُرجم إلى لغات أخرى. وقد عبر عن هذه الحقيقة وهو يعلق على أبى تمام قائلا : " ولو أن أبا تمام حى يخلو من كل لفظ جيد البتة، أو لو أنه قال بالفارسية أو الهندية :

وَإذَا أرَادَ اللَّهُ نَشْرَ فَضيلَة * طُويَتْ أَتَاحَ لَهَا لسَانَ حَسُود.

لَوْلاَ اشْتعَالُ النَّار فيمَا جَاوَرَتْ * مَا كَانَ يُعْرَفُ فَضْلُ عَرْف الْعُود.

أو قال :

هىَ الْبدْرُ يُغْنيهَا تَوَدُّدُ وَجْههَا * إلَى كُلّ مَنْ لاَقتْ، وَإنْ لَمْ تَوَدَّد.

أو ما أشبه هذا من بدائعه حتى يفسره لنا مفسر بكلام عربى منثور، أما كان هذا يكون شاعرا محسنا باعثا شعراء زمانه من أهل اللغة العربية على طلب شعره وتفسيره واستعارة معانيه "(٢).

---

(١) حسن طبل : المعنى الشعرى فى التراث النقدى، ص٩٦.

(٢) الآمدى : الموازنة بين الطائيين أبى تمام والبحترى ، ص٣٧٩ .

يستطيع المتلقى، إذاً، أن يفرق بين النص الشعرى والنص النثرى بناء على التمايز الذى يلاحظه فى الأدوات التعبيرية المستخدمة فى كل منهما. وهذه بدورها تؤدى إلى اختلاف فى المعانى. لأن لغة النثر غالبا ما تكون تقريرية، ومن ثم يستطيع العقل أن يظفر بمعناه. فى حين تكون لغة الشعر ذات أبعاد وتلميحات، لا يتذوقها المتلقى إلا فى لغتها الفنية ؛ أى أن هذه أكثر تعقيدا من الأولى. وفى هذا المعنى يقول العتابى عندما سئل : " بماذا قدرت على البلاغة ؟ فقال : بحل معقود الكلام، فالشعر رسائل معقودة، والرسائل شعر محلول "[1].

فى " العقدة " التى يقصدها العتابى، لا يمكن فهمها على أنها تعنى الوزن والقافية فقط، بل تتجاوز ذلك إلى نوعية التركيب الذى رُكب به كل نص. فالنص الشعرى " معقود " عقدا فنيا، فلغته مختارة وموزعة عبر النص توزيعا لا يمكن تغييره، أو استبدال ألفاظه بألفاظ أخرى. ومن هنا فلا يمكن أن نكتفى بالفهم الأولى الذى يتبادر إلى أذهاننا من أن العتابى يريد بذلك، أن النص الشعرى مجرد عقد للنص النثرى، والنص النثرى مجرد حل للشعر.

وقد "قيل لبعض الفلاسفة : فلان يكذب فى شعره. فقال : يُراد من الشاعر حسن الكلام "[2] وحسن الكلام يعنى الصياغة الجيدة ؛ أى الاهتمام بالألفاظ وتوظيفها التوظيف المناسب. ولذلك جعل أبو هلال عنصر " الكذب " أُسّا فرق بوساطته بين النص الشعرى والنص النثرى. ويرى أن الشعر الجاهلى من أقوى الشعر وأفحله، ولا يراد منه سوى حسن اللفظ وجودة المعنى[3].

---

(١) أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ص٢٤٢ .

(٢) أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ص١٥٥ .

(٣) أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ص١٥٥ .

إن النص الشعرى عند أبى هلال متعدد الفضائل والوظائف. وهو سيف ذو حدين : فكما يستعمل للرفعة. يستعمل أيضا للوضاعة."فكم من شريف وضع، وخامل دنى رفع، وهذه فضيلة غير معروفة فى الرسائل والخطب "[1].

وهذا فرق آخر يضيفه أبو هلال إلى الفروق السابقة التى تميز النص الشعرى عن النص النثرى. والنص فى عموميته رسالة موجهة إلى القراء عبر العصور المختلفة، تحتوى على قيم إنسانية. وهو وسيط بين الأديب والقارئ. ومن هنا كان " الشعر ديوان العرب وخزانة حكمتها ومستنبط آدابها، ومستودع علومها"[2]. إلا أنه ديوان من نوع خاص. لأن هذه القيم صيغت فى قالب فنى وبطريقة إبداعية، وتم تحويلها "إلى صور شعرية ذات خصائص حسية تكشف عن الموقف الذاتى للمبدع من ناحية وتؤثر فى الجانب الذاتى للمتلقى من ناحية أخرى"[3].

أما أبوحيان التوحيدى، فيرى أن لكل نص مقاييسه التى تحده وتضبطه. وأن الفارق الأساسى بين النصين : الشعرى والنثرى عنده، هو نوعية التركيب. وأن"التفاضل الواقع بين البلغاء فى النظم والنثر، إنما هو فى هذا المركب الذى يسمى تأليفا ورصفا "[4]. وأن نوعية كل من التأليف والرصف هى التى تفرق بينهما. وأن" لكل واحد منهما زائنات وشائنات "[5]. وأن لكل منهما بديلا بنيويا ناتجا عن دوافع معينة ومثيرات خاصة تعرض إليها كل من الشاعر والكاتب. فالأدباء

---

(١) أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ص١٥٦ .

(٢) أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ص٣٩٤ .

(٣) جابر عصفور : مفهوم الشعر، ص٢١١ .

(٤) أبو حيان التوحيدى : الإمتاع والمؤانسة، ج١، ص١٣٢ .

(٥) أبو حيان التوحيدى : الإمتاع والمؤانسة، ج١ ، ص. ١٣٢ .

"إنما يتعرضون للنظم بداعية عارضة وسبب باعث، وأمر معين "[1]. ولذلك يأتى كلامهم وفق نظام معين كونه" نظما ".

والنظم لا يظهر فى الكلام إلا إذا كان مؤتلفا بعضه مع بعض. مما يبين أن النص لا يكون له حضور إلا إذا ظهر فى وحدة تامة وهيئة معينة، يصف وحداتها أبو حيان التوحيدى بقوله:"أحسن الكلام ما رَقَّ لفظُه ولَطُف معناه، وتلألأ رونقُه وقامت صورته بين نظم كأنه نثر، ونثر كأنه نظم. يطمع مشهودُه بالسمع ويمتنع مقصودُه على الطبْع ؛ حتى إذا رامَهُ مُريغٌ حلَّق، وإذا حلق أَسَفَّ، أعنى يبعد على المحاول بعنف، ويقرب من المتناول بلطف "[2].

إن للنص الأدبى، وفق هذا التصور، خصوصية معينة تتمثل فى نوعية وحداته وطريقة ائتلافها. إنه كلام من نوع السهل الممتنع. بحيث إذا طلب معناه طالب لاقى من العنت والجهد مالا يلقاه فى غيره. لأنه كلما حاول تلمسه انفلت منه ويبقى يلهث وراءه فلا يكاد يدركه حتى ينفلت منه. لأن معناه " حلق " به صاحبه حتى " أُسف " ودق وأصبح عسيرا على "المحاول" أو مستعصيا عليه. ولكنه لطيف على المتلقى الفعال والناقد الخبير. ويبقى تلمس معانيه بين المد والجزر.

أما ابن رشيق فقد جعل من البنية الصوتية المُقوّم الرئيسى فى التفرقة بين النصين. وفى ضوئها راح يعدد مجموعة من الشعراء اشتهروا بصناعة المُقَطَّعات من المولَّدين، أمثال بشار، وعباس بن الأحنف، والحسن بن الضحاك، وأبى نواس، وابن المعتز، وغيرهم من الشعراء. ويذكر بعض الآراء التى وصفت هذه النصوص بالحسن حينا وبالرداءة حينا آخر[3].

---

(١) أبو حيان التوحيدى : الإمتاع والمؤانسة، ج١ ص١٣٢ .

(٢) أبو حيان التوحيدى : الإمتاع والمؤانسة، ج١ ص١٤٥ .

(٣) انظر، ابن رشيق القيروانى : العمدة ، ج١، ص١٨٨ .

كما يفرق أيضا بين مصطلح " القصيد "(*) و مصطلح "الرجز " عن طريق عدد الأبيات الذى يصوغ اسم " القصيد " والذى يتراوح بين سبعة وعشرة. وقد خصص بابا كاملا للتفرقة بين الرجز والقصيد. إذ يرى أن"اشتقاق القصيد من "قصدت إلى الشيء " كأن الشاعر قصد إلى عملها على تلك الهيئة، والرجز مقصود أيضا إلى عمله كذلك "(١). وهو فى تحديده لهذه الأنواع المختلفة المستويات والخصائص الشكلية، إنما من أجل تحديد هوية كل نوع وتوضيح علاقة الصورة بالمضمون. وكل ذلك يوضح معنى " القصد والنية " أو "الصناعة " عنده.

وهو بهذه التفرقة بين هذه المصطلحات، يشكل مساهمة من مساهماته الكثيرة فى تحديد مفهوم النص، باعتباره "رؤية " خاصة تختلف من ناقد لآخر، ومن مدرسة لأخرى. "وعلى الرغم مما طرأ على القصيدة العربية من تغير فى القوافى، وعلى الشعر من تعدد فى الأشكال والتسميات، فقد ظلت القصيدة النوع المفضل لدى الشعراء والنقاد على حد سواء "(٢). لأنهم استطاعوا أن يوضحوا لنا الطريقة التى يتم بها النظر إلى حقائق النص واستكناه مستوياته وخصائص كل مستوى. ثم المراعاة التى انطوى عليها الكلام، والتى حققت له الحسن

(*) بالرغم من أن لفظ (ق ص د)، يُراد به الاستقامة والعدل والبلوغ بالشيء إلى نهايته بعد أن كان مبتورًا ناقصا (القصيد أو القصيدة). فإن عددا من المستشرقين فى تفسير لفظ (قصيدة) فى وجهة متعارضة مع القصد السوى أبان عن تحامل واضح فى الخدش والقدح. فقال كارل بروكلمان : " أجدر المحاولات بالفضيل من قال : معناها "شعر الغرض والقصد "، مع غلوّ تعليلا لذلك، بأن كل ما فى الفطرة من جشع ومتاجرة بالشعر... يوحى به هذا اللفظ. وأوهى بروكلمان رأى (ج. جاكوب)، القائل بأن معناها " شعر التسول ". وهو يرجح القول ب " الغرض والقصد " على أنه غرض من أغراض السحر مع ارتباط بالحس السياسى فيما بعد. وإن كان لاينأى عن أغراض الأنانية المحضة منذ القديم. (انظر، كارل بروكلمان : تاريخ الأدب العربى، ت، عبد الحليم النجار، دار المعارف، مصر، ط٣، ١٩٥٩، ج١، ص٥٩)

(١) ابن رشيق القيروانى : العمدة ، ج١، ص١٨٣ .

(٢) يوسف حسين بكار : بناء القصيدة فى النقد العربى القديم (فى ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ص٢٥ .

والجزالة والجودة، وهى أشياء نحس بها عند سماعنا للنص أو قراءتنا له ولكننا لا نستطيع تحديد وظيفته الشعرية بدقة .

هذه الوظيفة هى التى توكأ عليها ابن سنان الخفاجى، فى التفرقة بين النص الشعرى والنص النثرى. إذ يرى أن مصدرها هو " الوزن ". ومن هنا كانت ملازمة للنص الشعرى وليست ملازمة للنص النثرى. إذ يجعل من " الوزن " سببا فى تلحين النص الشعرى و " الغناء به "، فلولاه ما كانت له هذه الخاصية التى تكون مصدر طرب النفس وارتياحها. يقول : " وأما التفضيل بين النظم والنثر، فالذى يصلح أن يقوله من يفضل النظم أن الوزن يُحسّن الشعر ويحصل للكلام به من الرونق مالا يكون للكلام المنثور، ويحدث عليه من الطرب فى إمكان التلحين والغناء به، ما لا يكون للكلام المنثور"(١) . لأن الاهتمام الذى يحظى به النص الشعرى غير الاهتمام الذى يكون للنثر. فهما لا يختلفان من حيث الشكل فحسب، بل من حيث نوعية التأليف أيضا. وقد يفضل المرء النص الشعرى لما " انفرد به من الوزن الذى تميل إليه النفوس"(٢) . ثم إن النص النثرى لا يمكن أن يتناول كل الموضوعات، ولا يستطيع أن يكون فى كلها مجليا. أما النص الشعرى " فيدخل فى جميع الأغراض، كالنسيب والمديح والذم والوصف والعتب. والنثر لا يدخل فى جميع ذلك، فإن التشبيب لا يحسن فى غير الشعر، وكذلك غيره من الأغراض"(٣) .

وإذا كانت موضوعات كل منهما مختلفة، فإن ذلك راجع إلى اختلاف الضرورات الاجتماعية. فلكل نص مهمة يضطلع بها ووظيفة

---

(١) ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة، ص٢٨٧ .
(٢) ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة، ص٢٨٧ .
(٣) ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة، ص٢٨٨ .

يؤديها، وموضوع يفضله وتقوده إليه ضرورتُه. فهناك ضرورة تقتضى نصا شعريا، فى حين تقتضى ضرورة أخرى نصا نثريا، وهكذا. وأن الهدف واحد وهو الفائدة. وقد يُستغنى عن الشعر فى بعض المواقف، ولا يُستغنى عنه فى بعضها الآخر. والشىء نفسه يقال بالنسبة للنثر، ولكنهما ضروريان فى حياة المجتمع. كون "النثر يعلم فيه أمور لا تعلم فى النظم. كالمعرفة بالمخاطبات، وبينة الكتب والعهود والتقليدات، وأمور تقع بين الرؤساء والملوك يعرف بها الكاتب أمورهم... والشعر فضل يستغنى عنه ولا تقود ضرورة إليه... وأن أكثر النظم إذا كشف وجد لا يعبر عن جد ولا يترجم عن حق وإنما الحذق فيه الإفراط فى الكذب، والغلو فى المبالغة. وأكثر النثر شرح أمور متيقنة وأحوال مشاهدة "(١) . لأن الخيال يكون أكثر تطرفا، وأبعد إيغالا لدى الشاعر منه لدى الكاتب. ولذلك تبدو لنا المسافة بعيدة بين الواقع المعيش والواقع الشعرى. وأنه كلما اعتنى الشاعر بكلامه الشعرى وتجويده أكثر، كلما ابتعد عن الحقيقة الموضوعية، واقترب من اللاّحقيقة واللاّواقع.

أما فى النص النثرى، فتكون المسافة بين الواقع الحقيقى والواقع الأدبى أقل شساعة، حتى تكاد تنعدم تماما. ومن ثم يبدو النص النثرى هو الواقع، كونه يعمل على شرح " الأحوال المشاهدة ".

هذه إذاً هى صفات كل من النص الشعرى والنص النثرى وحدود كل واحد منهما.

ونستطيع القول فى ختام، هذا الفصل، إن المفاهيم التى توصل إليها النقاد والبلاغيون القدماء، ليست بالأمر الهين، لأنها كانت الأساس

---

(١) ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة ، ص٢٨٨ .

الذى استند عليه النقاد فيما بعد، وفى عصور مختلفة، فى إعطائهم مصطلحات أخرى للنص. وقد ألقت هذه المفاهيم ظلالا قوية على مفاهيم النقاد له فى العصور المتعاقبة.

إن نظرة النقاد والبلاغيين للنص الأدبى، قائمة على مركب السنن ومفككها من جهة، وعلى القيمة الجمالية التى ينطوى عليها النص من جهة ثانية. والتى يحددها المتلقى انطلاقا من الأسلوب الذى يركب به الأديب نصه الأدبى.

إن تأويل المتلقى لسنن النص وشفراته، ينبغى ألاّ يكون بعيدا عن مقاصد صانعه. وحتى ينسجم الفهم مع المقاصد دعا النقاد والبلاغيون إلى الوضوح وربطوه بالفهم الثاقب.

إن النص الأدبى مستويات : إما أن يكون محمودا أو رديئا أو وسطا. وفرقوا بين هذه المستويات بناءً على شاعريته التى تتحدد فى النص، انطلاقا من طريقة النظم والتأليف، وعلى نوعية المادة الشعرية والكيفية التى تأتلف بها. وقد كانوا يلحقون النص بطبيعة صاحبه حينا، وبقارئه طورا. فالأدباء فى نظرهم، مختلفون فى الطبائع. فمنهم من تتغلب حالاته النفسية على ظروفه البيئة. ومنهم من تتحكم فيه الظروف الخارجية. وتبعا لهذا التباين فى الطبائع، يحدث التباين أيضا فى نصوصهم الأدبية. والشىء نفسه يقال بالنسبة للقراء. فكل قارئ واستجاباته الخاصة للنص.

لم يكن مرد الاختلاف بين النصين : الشعرى والنثرى لدى النقاد والبلاغيين، الناحية الشكلية فقط بل الناحية الجمالية أيضا. والنص الشعرى يفضل النص النثرى بأوزانه وتفعيلاته التى تزيده رونقا وجمالا.

وحتى تكتمل نظرة القدماء للنص الأدبى ومفهومهم له فى كل البيئات، لا بد من التطرق فيما يلى إلى نظرة المتكلمين والفلاسفة له، ومحاولة معرفة حدوده عندهم. حتى نستطيع إدراك مواطن الالتقاء ونقاط الاختلاف فى كل البيئات.

الفصل الثانى

مفهوم النص الأدبى فى بيئتى المتكلمين والفلاسفة

أولا : مفهوم النص لدى بشر.

ثانيا: معنى البيان عند الجاحظ والرمانى ودوره فى تحديد النص.

ثالثا : نظرة الجاحظ والرمانى إلى البلاغة.

رابعا : مراتب الكلام لدى الفلاسفة والمتكلمين

خامسا: النص عند عبد القاهر الجرجانى.

عرفنا فى الفصل السابق، أن النقاد والبلاغيين لهم نصيب وافر فى تحديد النص الأدبى وتبيان هويته. وهذا النصيب يمكن أن يشكل خلفية حقيقية، وجذرا أصيلا من الجذور المهمة لكثير من النظريات والمناهج الحديثة الخاصة بدراسة النص الأدبى، والبحث عن خصائصه المميزة ، كون التراث كنزا لا يفنى أبدا، كونه ثمرة عقول مختلفة فى الإشراق والعتم، وفى الحيوية والجمود.

ومادام السلف الذى ترك هذه الثمرة صالحا، فإن الثمرة فى معظمها صالحة. لأنه بقدر صلاح الإنسان تكون صلاحية نتائجه.هذه الصلاحية ، صلاحية آراء هؤلاء للوقت الحالى ، هى التى نحاول البحث عنها فى بيئتى المتكلمين والفلاسفة، وذلك بإلقاء الضوء على طبيعة النص الأدبى وحدوده، والكيفية التى ينبغى أن يكون عليها. ابتداءً من بشر بن المعتمر(*). رأس المعتزلة فى بغداد، مرورا بالفلاسفة المسلمين ، وانتهاء بعبد القاهر الجرجانى.

أولا : مفهوم النص لدى بشر :

كانت صحيفة بشر بن المعتمر، المشار إليها قبل، زاخرة بالمعلومات النظرية والعملية معا، مما جعل الجاحظ يتلقاها بإعجاب وإكبار،

(*) نُسبت إليه نزعة تسمى " البشرية " لأنها كانت تعتمد على آرائه الخاصة بالاعتزال. من أبرزها قوله، بتوالد الأفعال بعضها من بعض. وتقديسه للعقل. كان على اتصال دائم بالبرامكة، وذلك لما يجمعه بهم من تشيّع. تألق نجمه فى عهد الرشيد (١٧٠ ١٩٣ هـ). وكان بارعا فى تقديم الحجج والبرهين. له أشعار كثيرة فى مواضيع مختلفة، وخاصة فى الأغراض التعليمية والفكرية. وكان من فصحاء المتكلمين وبلغائهم (انظر، أحمد زياد محبك : قراءة الإبداع فى صحيفة بشر بن المعتمر، مجلة علامات فى النقد جدة، مج٦، ع٢١، ١٩٩٦، ص١٣٤).

ليجعل منها أساسا للدرس البلاغى والأدبى. فقد اشتملت الصحيفة على توجيهات عديدة، منها ما يخص صناعة النص والصورة التى يجب أن يكون عليها مضمونا وأسلوبا، ومنها ما يعود على المنشئ المتأدب نفسه، من حيث الاستعداد الكامل لعمله الفكرى والأدبى. فقد يبذل صانع النص جهدًا كبيرًا فى المعاودة والمطاولة، ولكنه لا يهتدى إلى كتابة نص فيه من المقومات ما يجلب الانتباه ويغذى العواطف والعقول. وقد يبذل صانع آخر جهدا أقل، ومع ذلك يكون عطاؤه أكثروأفضل. فرب ساعة أفضل من عمل ساعات طوال. ولصناعة النص منازل وأوقات تستجيب فيها نفس الصانع لهذه الصناعة، وخاصة عندما يكون العقل فى كامل نشاطه وحيويته. وإذا استغل صانع النص تلك الأوقات حتى ولو كانت قصيرة درّت عليه مالا تدرّه أوقات أخرى كثيرة تكون فيها النفس فى منأى عن هذه الاستجابة ويكون العقل فيها جامدا مخدرًا. وما دام المبدعون أصنافا، فإن النصوص الأدبية أصناف أيضا. ويريد بشر، بصحيفته هاته، أن يرشد الأدباء إلى الكيفية التى يكون عليها أسلوب النص ووحداته، بطريقة علمية تضبط النصوص وتجعلها تُفرغ فى قالب موحد يخضع له كل من يتعاطى صناعة النصوص. خاصة إذا عرفنا أن المقام الذى قُدّمت فيه هو مقام تعليم وتعلم. وغرض بشر هو تطوير طريقة التعلُّم، والرفع من شأنها وعدم تركها لأناس لا يدركون مجالها. والدليل على ذلك أنه لم تعجبه طريقة إبراهيم بن جبلّة، فى تعليم الفتيان فن الخطابة. وصنيع بشر فى تقويم طريقة هذا المعلم دليل على أنه مدرك إدراكا جيدا مجال هذه الصناعة، وأنه جدير بهذا التوجيه. وكأن بشرا يريد أن يقول، إن الإنسان لا يستطيع الخوض فى مجال من مجالات الكتابة أو التعليم إلا إذا كان أهلا له. وهذا التأهيل لا يتم

إلا بالتعلم. وفى هذا كله ما يشى بجدوى التعليم. والنص الأدبى لا يمكن أن يكون له وجود إلا بالتعلم. لأن فى التعلم خروجا عن التقاليد البالية والطرق المبتذلة، والشائعة لدى كافة الناس. والدليل على ذلك أن النص الأدبى الذى يفضله بشر، هو الذى يكون"أكرم جوهرا، وأشرف حسبا، وأحسن فى الأسماع، وأحلى فى الصدور، وأسلم من فاحش الأخَطَاء، وأجلب لكل عين غرة "[1]. لأن هذه الخصائص : " الشرف " و " الحسن" و " الحلاوة " و " الخلو من فاحش الأخطاء " والاهتمام بما هو"غرة" أى أفضل وأحسن. هى خصائص النص الأدبى، وهى التى تفرق بينه وبين النص غير الأدبى. والنص الذى يكون على هذه الطبيعة، ووفق هذه الخصائص لابد لصانعه من تعلم خاص يمكّنه من البحث عن المقومات الفنية التى تتشرح إليها الصدور وتستحسنها الأسماع. لأن الشرف الذى يقصده بشر، ليس معناه تلك القيم الأخلاقية العالية التى يكون عليها أفراد المجتمع، بل المقصود بها تلك القيم الفنية التى تسمو بالكلام وتجعله فى منزلة رفيعة. فالنص الأدبى إذاً كلام رفيع المنزلة ذو وظيفة تأثيرية خاصة. وأسلوبه ينبغى "أن يكون مقبولا قصدا، وخفيفا على اللسان سهلا ؛ وكما خرج من ينبوعه ونجم من معدنه"[2]. يشير بشرهنا إلى أن الكلام الجيد، هو الذى يكون معبرا تعبيرا صادقا عما يشعر به صانعه، وبطريقة عفوية. حتى يكون الأسلوب " خفيفا على اللسان سهلا ". لأن الخفة والسهولة مصدرهما التلقائية فى التعبير. ولذلك ربطهما بالينبوع والمعدن. فالتلقائية إذاً هى سبب جودة الكلام وسهولته. وعكس السهولة " التوعر"، الذى يحذر منه ويجعله سببا فى رداءة الكلام. فيقول"وإياك والتوعر، فإن التوعر

---

(١) الجاحظ : البيان والتبيين، ج١، ص١٣٥ .

(٢) الجاحظ : البيان والتبيين، ج١ ص١٣٦ .

يسلمك إلى التعقيد والتعقيد هو الذى يستهلك معانيك، ويشين ألفاظك"(١). لأن قيمة النص لا تتحدد بالأفكار والمعانى، بقدر ما تتحدد فى طريقة التعبير عنها. والملاحظ أن بشرا يفرق بين " التوعر" و " التعقيد ". وكأن المقصود بالتوعر، التكلف فى البحث عن الألفاظ الغريبة التى تفضى بالمتلقى إلى التعقيد، الذى يكون سببا فى العزوف عنه. فالتوعر يحول دون تأدية النص وظيفته التأثيرية. لأنه كلما كان النص مستغلقا كلما كانت النفوس منه أنفر وأعزف، وأنها لا تتجذب إلا "مع الشهوة والمحبة"(٢)، ولا تتلاءم إلا مع الأشياء التى لها من المدلولات ما يجعلها تنسجم معها. فيؤكد بشر، بهذه الإشارة، على المُرسَلة ؛ أى على النص باعتباره عملية إنتاجية، تستقبله نفوس تحلله وتفكك دواله، لتصل إلى فهم خطابه. والتعقيد يحول دون فهم الخطاب. ومن ثم يكون "التوعر" سببا فى " تشيين" الألفاظ والمعانى. لأن بلاغة النص تتأتى للمتلقى بعد التحليل الأسلوبى له. وفى هذا المعنى يرى صلاح فضل "أن النص تتجلى فيه بنية كبرى ذات وحدة كلية شاملة. هذه البنية بالذات هى موضوع التأويل البلاغى الذى يأتى فى الدرجة بعد التحليل الأسلوبى للمتواليات... فالنص وحدة معقدة من الخطاب، إذ لا يفهم منه مجرد الكتابة فحسب وإنما يفهم منه أيضا عملية إنتاج الخطاب فى عمل محدد. فالخطاب يتجمع فيه أولا عمل تركيبى يجعل من القصيدة أو القصة وحدة شاملة لا يمكن قصرُها على مجرد محصلة جمع عدد من الجمل والفقرات ثم يخضع هذا التركيب لعدد من القواعد الشكلية، أى لعملية تشفير لا باعتباره لغة، وإنما باعتباره خطابا يؤدى إلى وجود ما نطلق عليه قصيدة أو قصة أو غيرها"(٣).

---

(١) الجاحظ : البيان والتبيين، ج١ ص١٣٦ .

(٢) الجاحظ : البيان والتبيين، ج١، ص١٣٨ .

(٣) صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢، ص٢٤١ .

وإذا كانت صحيفة بشر خاصة بالعملية الإبداعية. فإنها تشير إلى ما يجب أن يكون عليه النص من حسن ووضوح حتى يستطيع أن يقدم للقارئ المفاتيح الممكنة التى تجعله يظفر بخطابه، بعد التفاعل الذى يحدث بينه وبين نسيجه اللغوى الذى هو خاصيته المميزة. وهنا يمكن أن نستشهد بقول الجاحظ فى تعريفه للنص الشعرى، فيقول:"فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسّج، وجنس من التصوير"(١). وهنا إشارة إلى أن النص قائم على الحذق والمهارة. لأن عملية التشفير تشبه عملية صناعة الأشياء، والطريقة التى يتبعها الصانع فى صناعته. ويُخيّل إلينا، أن نقادنا القدماء كانوا يتصورون أن النص الأدبى، يُصنع كما تُصنع بقية الأشياء الأخرى منزلية وغير منزلية من عدة أشياء وقطع. كل قطعة فى مكان معين، وهى تشكل مع أخواتها هذا الشىء المصنوع الذى ينتفع به الإنسان ماديا ومعنويا. فالأشياء المصنوعة مركبة من وحدات خاصة. والنص الأدبى مركب أيضا من وحدات خاصة، وهى الكلمات التى حيكت بطريقة فنية، فتبدو هذه الوحدات متشابكة ومتواشجة كتشابك خيوط النسيج وتواشجها. وهذا هو المعنى الذى تومئ إليه عبارات الجاحظ : " صناعة " و "النسج " و"التصوير".

هذا الإحكام فى الصنعة والنسج، هو الذى جعل للنص الأدبى "فضيلة " ومزية خاصة لدى الجاحظ، اختص بها العرب والمتكلمون بلغتهم. فيقول : " وفضيلة الشعر مقصورة على العرب، وعلى من تكلم بلسان العرب"(٢). وهذا لا يعنى أن الجاحظ لم يطلع على الشعر اليونانى والثقافة اليونانية، وإنما يعنى أنه كان مطلعا عليه وعلى الثقافات الأخرى، ولذلك استطاع أن يقارن بين فضيلة كل نوع،

---

(١) الجاحظ : كتاب الحيوان، ج٣، ص١٣٢ .

(٢) الجاحظ: الحيوان، ج١، ص ص٧٤ ، ٧٥ .

وينتصر لفضيلة الشعر العربى. وقد حصر فضيلة النص الأدبى فى مصطلح "البيَان ". ويتضح هذا من خلال قوله:"إن الشعر يفيد فضيلة البيان"(١). لأن الأديب يبين عما فى نفسه، ويوضح خواطره وأفكاره. ولذلك كان النص الأدبى بيانا. ومن هنا كان من الضرورى أن نتطرق لمعنى البيان عند كل من الجاحظ والرمانى، فهما يُعدَّان من أكثر النقاد تعرضا له، وسنقتصر على ماله علاقة بمفهوم النص.

ثانيا : معنى البيان عند الجاحظ والرمانى ودوره فى تحديد مفهوم النص:

من الصعب التوصل إلى حقيقة " البيان" عند الجاحظ ومعرفة دلالته معرفة دقيقة. إنه يختلف من موضع إلى موضع آخر من تراثه النقدى والبلاغى، ويجرى فى وجوه كثيرة منه. فأحيانا يَنظر إليه نظرة عامة شاملة، وطورا يجعله وسيلة من وسائل تعامل الناس فيما بينهم، وأنواع الطرق التى يسلكونها من أجل تحقيق التعامل. ولذلك يخرج أحيانا من مجال اللغة إلى ميادين وطرق أخرى تُحقّق التعامل نفسه الذى يتحقق باللغة. وتتضح عمومية مصطلح " بيان " عنده من خلال تعريفه له بقوله:"والبيان اسم جامع لكل شىء كشف لك قناع المعنى وهتك الحجب دون الضمير، حتى يفضى السامع إلى حقيقته، ويهجم على محصوله كائنا ما كان ذلك البيان"(٢). وواضح أن الجاحظ لم يحصر معنى البيان فى اللغة فقط، وإنما هو" اسم جامع لكل شىء". حتى ولو فهم الإنسان معنى من شىء جامد، فهو بيان. لأن عبارة الجاحظ توحى بهذا العموم، والخروج عن اللغة وعلاماتها إلى دلالات أخرى، حتى وإن كان يشى بأنه تعريف لغوى. بالإضافة إلى

---

(١) الجاحظ : الحيوان ،ج١ ص, ٧٢

(٢) الجاحظ : البيان والتبيين، ج١، ص, ٧٦

ذلك، أنه لم يحدد فحواه ولا مجاله الذى يتحقق فيه. ولذلك قال " كائنا ما كان ذلك البيان ". مما يشى بأن المصطلح، يحمل أكثر من مدلول ويتحقق بطرق شتى وفى مجالات عدة، حتى وإن عُرف فيما بعد بأنه الدراسة المنصبَّة على التشبيه والاستعارة والكناية فى علم البلاغة بجوانبها : بيان، معانى، بديع. وعلى الرغم من التعريفات التى عرفه بها، إلا أن الغموض يبقى يكتنفه. فهو أحيانا يعرفه بأنه"الدلالة على المعنى الخفى "(١). أى أن الإنسان عندما يتوصل إلى معرفة حقيقة الأشياء بما يدل عليه ظاهرها فهو بيان. كون تلك الأشياء أبانت عن مضمونها. ثم يتدرج بنا فى الشرح والتحليل، إذ يوضح هذه الدلالات، ويحصر أصنافها فى قوله:" وجميع أصناف الدلالات على المعانى من لفظ وغير لفظ، خمسة أشياء لا تنقص ولا تزيد : أولها اللفظ، ثم الإشارة، ثم العقد، ثم الخط، ثم الحال تسمى النِّصبة"(٢). فالأشياء لها أمارات وعلامات تدل عليها. والتمايز بينها يتم عن طريق دلالاتها.

ومن هنا يتضح أن البيان عند الجاحظ عام وشامل، وليس خاصا بأساليب التعبير اللغوية. وأنه مبنى على ثنائية : الفهم/ الإفهام، بأى وسيلة ومهما كان الفهم. سواء بطريقة جيدة أو غير جيدة "لأن مدار الأمر والغاية التى إليها يجرى القائل والسامع إنما هو الفهم والإفهام. فبأى شىء بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى فذلك هو البيان فى ذلك الموضوع"(٣). وكتابه " البيان والتبيين " مؤسس على هذه الثنائية : الفهم والإفهام، أو المُرسل والمُرسَل إليه، أو المُفهم والمُتفهّم: فالمُفهم هو الذى يرسل الكلام وعليه أن يُفهم الآخرين. والمتفهّم، هو الإنسان القارئ أو

(١) الجاحظ : البيان والتبيين، ج١، ص٧٥ .
(٢) الجاحظ : البيان والتبيين، ج١، ص٧٦ .
(٣) الجاحظ : البيان والتبيين، ج١، ص٧٦ .

المستمع، وعليه أن يبذل نوعا من الجهد حتى يستطيع فهم الكلام وفك رموزه وشفراته. ومن هنا " جاءت الدلالات أنواعا ومراتب. أما الأنواع فمن جهة أن الإنسان يُبين عن مراده بوسائل شتى لا تنحصر بالضرورة فى اللغة. وأما المراتب فمرتبطة برأى الجاحظ فى أقسام المخلوقات وافتراقها فى مناهج الدلالة من جهة، والأطراف التى يتم بينها التواصل والبيان من جهة ثانية"(1). ثم يأتى الجاحظ بأدلة من الشعر والنثر، ليوضح أن هذا سائد ومتفش بين العرب. من ذلك قول عنترة بن شداد فى وصف نعيب الغراب، وجعله خبرا للزاجر :

حَرِقُ الجَنَاح كأنَّ لحيى رَأسه * * جَلَمَانٌ بالأخبَار هَشٌّ مُولَعٌ(2).

يعقب الجاحظ على هذا البيت بقوله :"الحرق الأسود. شبه لحييه بالجلمين، لأن الغراب يخبر بالفرقة والغربة ويقطع كما يقطع الجلمان"(3). معنى هذا أن الحيوان يبين عن بعض الأشياء بصوت معين، والإنسان قد يعى ذلك الصوت ويفهم معناه. ولذلك نراه يفرق بين الناطق والصامت. فالحيوان عنده ناطق. وأما الصوامت فمنحصرة فى الجماد. إلا أنهما يشتركان فى الدلالة.

ويتضح هذا من خلال تحليله لبيت كُثيّر:

فَبُورِكَ مَا أَعطَى ابنُ لَيلَى بنيَّة * * وَصامتُ مَا أَعطَى ابنُ ليلَيونَاطقُه.

يقول :"ويقال : " جاء بما صأى وصمت ". فالصمت مثل الذهب والفضة، وقوله صأى يعنى الحيوان كله، ومعناه نطق وسكت فالصامت

(1) حمادى صمود : التفكير البلاغى عند العرب، ص١٥٩ .

(2) عنترة : الديوان، شرح يوسف عيد، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٢، ص٩٨، والبيت هو الثانى من قصيدة بعنوان " كأنهن الخروج ".

(3) الجاحظ : البيان والتبيين، ج١، ص٨٢ .

فى كل شىء سوى الحيوان"[1]. نستنتج، من خلال هذه الآراء، أن البيان، فى رأى الجاحظ هو إخراج المعنى الكامن إلى الوجود والإبانة عنه بكيفية معينة.

إلا أننا نراه فى كتابه " الحيوان "، يُخرج " النّصبة " من أقسام البيان، ويجعل البقية وسائل له. وكأنه، فى مرحلته الأولى كان قد أخرج الجماد من دائرته. ويتضح هذا من قوله :"وجُعل البيانُ على أربعة أقسام : لفظ، وخط، وعَقْد، وإشارة. وجُعل بَيانُ الدليل الَّذى لا يَستَدل تَمكينَهُ المُستَدلَّ من نَفْسه واقتيَادَهُ كُلّ مَنْ فَكّر فيه إلى مَعرفة ما استُخزنَ من البُرهان وحُشى منَ الدلاَلة، وأُودع من عجيب الحكْمة فالأَجسامُ الخُرسُ الصامتةُ، ناطقة من جهة الدلالة، ومُعرية من جهة صحَّة الشَّهادة "[2] إن الإنسان، باعتباره مُستَدلاً، قد يُبين عما فى نفسه ويُفهم غيره بهذه الوسائل. فقد يعبر باللفظ أو بالخط أو بالإشارة أو بالعَقد ؛ أى بالعمليات الحسابية، ليعى الأيام والشهور والفصول والسنوات. وهذه، فى نظره، من ضمن وسائل البيان. لأن الإنسان قد يُبين عن بعض القضايا بالعَدّ والحساب وذلك ببعض الدلالات. فبداية الشهر مثلا، ونهايته له دلالة تدل على ذلك، وهو الهلال والقمر. وانتهاء فصل وبداية آخر له دلالة تدل عليه كالبرودة والحرارة. والشىء نفسه يقال بالنسبة للكواكب.

وهكذا. فالعَقد إذاً من هذه الناحية، يعد وسيلة من وسائل البيان. وقد اعتمد الجاحظ فى هذا على قوله تعالى : ﴿ هُوَ الَّذِي جَعَلَ الشَّمْسَ ضِيَاءً وَالْقَمَرَ نُوراً وَقَدَّرَهُ مَنَازِلَ لِتَعْلَمُوا عَدَدَ السِّنِينَ وَالْحِسَابَ مَا خَلَقَ اللَّهُ ذَلِكَ إِلاَّ بِالْحَقِّ يُفَصِّلُ الآيَاتِ لِقَوْمٍ يَعْلَمُونَ ﴿٥﴾ ﴾[3]. فالله سبحانه وتعالى سخَّر لنا هذه

---

(١) الجاحظ : الحيوان، ج١، ص٣٣ .

(٢) الجاحظ : الحيوان، ج١ ، ص ص٣٣ ، ٣٤ .

(٣) سورة يونس / ٥ .

الكواكب لندرك بوساطتها العمليات الحسابية ومعرفة موقعنا منها. ويفسر ابن كثير هذه الآية بقوله :"فبالشمس تعرف الأيام، وبسير القمر تعرف الشهور والأعوام "(١). والمهم أن فكر الجاحظ قد امتد إليه وجعل منه مصطلحا سماه "العَقد"، وجعله وسيلة مثل الوسائل الأخرى، التى يعتمد عليها الإنسان فى معرفة الأشياء التى تحيط به والإبانة عن معانيها الدفينة. وقد يعبر الإنسان أيضا بالإشارة. وهى عند الجاحظ مراتب منها ما يصل إلى مرتبة التعبير باللّسان، ومنها ما يكون دون ذلك ؛ أى حسب الوسيلة التى يشير بها وحسن استخدامها. "وحسن الإشارة باليد والرأس من تمام حسن البيان باللسان "(٢). وقد وردت كلمة " البيان " فى قوله تعالى : « الرَّحمَانُ عَلَّمَ القُرآنَ خَلَقَ الإنسَانَ عَلَّمَهُ البَيَانَ » (٣). ويوضح ابن كثير وجه الاختلاف بين من يرى من أن البيان يعنى النطق، ومن يذهب إلى أنه يعنى " الخير والشر". والقول الأول "أحسن وأقوى. لأن السياق فى تعليمه تعالى القرآن وهو أداة تلاوته، إنما يكون ذلك بتيسير النطق على الخلق وتسهيل خروج الحروف من مواضعها"(٤). إلا أن هناك من شرح معنى " البيان " فى هذه الآية بمعنى " مجرد القدرة على استعمال اللغة ؛ أى بمعنى الملكة المركبة فى طبع الإنسان "(٥). إلا أن الجاحظ يقصد بالبيان القدرة على التعبير مع إظهار الجودة. ويعطى أهمية كبرى للقلم واللسان. إلا أن الفرق بينهما، هو أن الأول لا يحتاج

(١) ابن كثير: تفسير ابن كثير، دار الأندلس، بيروت، ط٤، ١٩٨٣، ج٣، ص٤٨٥ .
(٢) الجاحظ : البيان والتبيين، ج١، ص٧٩ .
(٣) سورة الرحمان / ٣، ٤ .
(٤) ابن كثير : تفسير ابن كثير، ج٦، ص٤٨٥ .
(٥) تمام حسان : المصطلح البلاغى القديم فى ضوء البلاغة الحديثة، مجلة فصول، ١٩٨٧، ع ٣ / ٤، ص, ٣٠ وكذلك، محمد على سلطانى : البلاغة العربية فى فنونها وأفنانها : (القسم الثانى)، ص٧٥ .

إلى مساعدة من وسائل البيان الأخرى " والقلم مكتف بنفسه، لا يحتاج إلى ما عند غيره "(١). فالذى يكتب يكون بمنآى عن هذه الوسائل كالإشارة وغيرها، بخلاف الذى يعبر تعبيرا شفويا، فهو بحاجة إلى مساعدة من بعض الوسائل البيانية الأخرى كالإشارة باليد مثلا على توصيل معلوماته إلى المستمعين ؛ أى "لابد لبيان اللسان من أمور : منها إشارة اليد "(٢).

وهو عندما جعل القلم قائما بنفسه، لايحتاج إلى غيره إنما أراد مقدرة اللغة على الإبداع وعدم عجزها عن التعبير. وبهذا يكون البيان عند الجاحظ أنواعا وأحوالاً. حصرها فى هذه الأقسام التى أجملها فى كتابه " الحيوان " وحدَّدَها وشرحها أكثر فى كتابه " البيان والتبيين ". غير أن تمام حسان، يرى أن الجاحظ لايريد بلفظ "البيان " المصطلح العلمى المتداول اليوم، وإنما جعله مقابلا للكلمة الأخرى " التبيين "، وأن اللفظ الأخير أقرب إلى البلاغة منه إلى لفظ " البيان ". يقول : " لم يقصد الجاحظ إذن أن يجعل لفظ " البيان " مصطلحا، ولا أن يدخله فى فرع من فروع العلم، وإنما كان فى نظره قسيما للفظ " التبيين " ؛ إذ جعل البيان معنىً عاماً، وجعل التبيين هو نتيجة الجهد الفنى للإنسان. فإذا تأملنا الفرق فى المعنى بين لفظى " البيان " و" التبيين " فربما وجدنا " التبيين " أقرب اللفظتين إلى المقصود بالبلاغة"(٣). إلا أن المتتبع لصفحات " البيان والتبيين "، يجد أن الجاحظ فى كثير من المواضع، يجعل " البيان " نتيجة من نتائج العلم. وأحيانا يجعله مقابلا للعىّ، ويجعل منهما ثنائية. نفهم منها أن المقصود

---

(١) الجاحظ : الحيوان، ج ١، ص٥٠ .
(٢) الجاحظ : الحيوان، ج ١، ص٥٠ .
(٣) تمام حسان : المصطلح البلاغى القديم فى ضوء البلاغة الحديثة، ص٣٠ .

بالبيان، هو القدرة على التعبير. ومن هنا يكون لفظ " البيان " هو الأقرب إلى مصطلح " بلاغة ". وقد أشار إلى هذا وهو يقابل بين هذه الثنائية . مقارنا البيانَ بالعلم حينا وبالعقل طورا، يقول: "البيان بصر والعى عَمى، كما أن العلم بصر والجهل عمى. والبيان من نتاج العلم والعى من نتاج الجهل. وقال سهل بن هارون، العقل رائد الروح والعلم رائد العقل والبيان ترجمان العلم. وقالوا ... حياة الحلم العلم، وحياة العلم البيان... وقال ابن التوام... العلم عماد الروح والبيان عماد العلم"(١). والأمثلة كثيرة على هذا التقابل الثنائى بين البيان والعى نستشف منها، أنه يريد به القدرة على التعبير وفصاحة الكلام وحسنه. من ذلك تعليقه على بيتى الشاعر، حُمَيد بن ثور الهلالى :

أَتَانَا وَلَم يَعدلهُ سَحبَانُ وَائل * * بَيَاناً وَعلماً بالَّذى هُوَ قَائلُ.

فَمَا زَالَ عَنهُ اللَّقم(*) حَتَّى كَأَنَّهُ * * منَ العَىّ لَمَّا أَن تَكَلَّمَ بَاقلُ.

يقول الجاحظ :" سحبان مثل فى البيان، وباقل مثل فى العى ولهما أخبار "(٢). وقد استخدم الشاعر كلمة " بيان " مساوية لكلمة "علم " وهذه معطوفة على الأولى. والعطف إذا حدث فى اللغة يعنى أن اللفظتين متساويتان فى المنزلة. مما يبين أن لفظة " بيان " كانت مستعملة قبل الجاحظ. إلا أن الجاحظ أرادها مصطلحا للتفرقة بين فصاحة المتكلمين وبلاغة النصوص الأدبية. ويرى حمادى صمود، أنه" من أوضح الأدلة على أن المقصود بالبيان القدرة على الإفصاح والإبانة، اعتماد المؤلف، للإحاطة بخصائصه، على نقيض العى. فبرز فى مؤلفاته ثنائى تقابلى، تتفاعل أطرافه تفاعلا جدليا خصبا مما مكن

---

(١) الجاحظ : البيان والتبيين، ج١، ص٧٧ .

(*) اللقم : سدّ الفم.

(٢) الجاحظ: البيان والتبيين، ج١، ص٦ .

المؤلف من إمكانيتين فى تحديد الظاهرة : الطريقة المباشرة الإيجابية، والطريقة غير المباشرة السلبية"[1] ويذهب ميشال عاصى إلى أن البيان عند الجاحظ ينطوى على مفهومين : عام وخاص. يتمثل العام فى جعله يجمع وسائل التعبير الممكنة التى يستطيع القائل بواسطتها الإفصاح عن خوالج نفسه ومكنون فكره. وأما الخاص فيتمثل فى أن الجاحظ غالبا ما يستعمل كلمة "بيان " للدلالة على بلاغة التعبير بلغة الكلام وحدها دون أشكال البلاغة الأخرى[2]. بالإضافة إلى ذلك، نجد الجاحظ يفرق بين النص الأدبى وبين المنطق. ويرى أن صاحب المنطق غير صاحب البيان. ويتضح هذا فى الحجة التى ساقها للذين اهتموا بمنطق أرسطو، وشغفوا به. وكانوا يظنون أنه الأداة الحقيقية للأديب. فرد عليهم الجاحظ معترفا لهم لليونانيين بالفلسفة والمنطق، نافيا عنهم أى بيان يقول : " ولليونانيين فلسفة وصناعة منطق، وكان صاحب المنطق نفسُه بَكِيَّ اللسان، غير موصوف بالبيان، مع علمه بتمييز الكلام وتفصيله ومعانيه وبخصائصه، وهم يزعمون أن جالينوس كان أنطق الناس ولم يذكروه بالخطابة، ولا بهذا الجنس من البلاغة"[3].

هناك إذاً تمايز بين النص الأدبى وبين المنطق شكلا ومضمونا. فالنص يمتاز بطبيعة لغته التى هى لغة فنية يجسد فيها صانع النص انفعالاته نحو الفكرة، ولكن فى قالب فنى جذاب. أما المنطق فميدانه " البحث عن الأغراض المعقولة والمعانى المدركة "[4]. ولغته لا ترقى إلى

---

(١) حمادى صمود : التفكير البلاغى عند العرب، ص١٦٥ .

(٢) انظر، ميشال عاصى: مفاهيم الجمالية والنقد فى أدب الجاحظ، مؤسسة نوفل، بيروت، ط٢، ١٩٨١، ص ص٤٠ ، ٤٤ .

(٣) الجاحظ : البيان والتبيين، ج٣، ص ص٢٧ ٢٨ ..

(٤) أبو حيان التوحيدى : المقابسات، ت. محمد توفيق حسين، دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٨٩، ص٧١ .

لغة الأدب، ومن هنا يكون النص الأدبى غير المنطق وغير الفلسفة. وإن كان الجاحظ " يعترف لهؤلاء بأن لليونانيين فلسفة ومنطقا، إنما يلفت أنظارهم إلى أن حقائق الفلسفة ومعانى المنطق ليست هى الأدب. وإشارته السابقة إلى أرسطو تدل دلالة واضحة على أن مجرد العلم بتلك الأمور لا يكفى لخلق لغة فنية جميلة "(١). ومن ثم فإنه لا يمكن أن نتناول النص الأدبى تناولا منطقيا. وحجة الجاحظ، حجة دامغة ومفحمة للذين يخلطون بين الأدب وغيره من أصناف القول، ويفتخرون بأنهم أهل بيان وينسون بأن " مدار البيان على صحة التقسيم، وتخير اللفظ، وزينة النظم، وتقريب المراد، ومعرفة الوصل والفصل، وتوخى المكان والزمان، ومجانبة العسف والاستكراه، وطلب العفو كيف كان "(٢). ولا يختلف الرمانى كثيرًا عن الجاحظ، فى جعل "البيان" أداة من أدوات التمايز بين الأشياء. وهو عنده يعنى الوضوح والحُسن. وأما الكلام القبيح والمتداخل فلا يُعد عنده بيانا، حتى ولو بلغ به صاحبه مراده يقول:" البيان هو الإحضار لما يظهر به تميز الشىء من غيره فى الإدراك.

والبيان على أربعة أقسام : كلام، وحال، وإشارة، وعلامة.

والكلام على وجهين : كلام يظهر به تميز الشىء من غيره فهو بيان، وكلام لا يظهر به تميز الشىء فليس ببيان، كالكلام المخلط والمحال الذى لايفهم به معنى"(٣). فقد يُفهم من كلام ما مدلول معين، ولكنه لا يرقى إلى درجة البيان ؛ لأنه قد يكون فيه عى أو يحوطه فساد فى بعض العناصر التى يتكون منها. وقد يشوبه تعقيد تضيع معه النواحى

(١) حسن طبل : المعنى الشعرى فى التراث النقدى، ص١٧٥ .
(٢) أبو حيان التوحيدى : المقابسات، ص٨٦ .
(٣) الرمانى : النكت فى إعجاز القرآن ، ص١٠٦ .

الفنية والجمالية. ومن ثم يكون الإدراك لمعنى الكلام خاليا من أى أثر، كون المتكلم لم يراع فيه خصائص التأثير. وبهذا يكون معنى البيان عنده، الملكة أو القدرة على الإفصاح. وقد أورد ابن رشيق القيروانى تعريف الرمانى للبيان، فيه شرح وزيادة عن التعريف السابق. إذ يقول " : البيان هو إحضار المعنى للنفس بسرعة إدراك. وقيل ذلك لئلا يلتبس بالدلالة لأنها إحضار المعنى للنفس وإن كان بإبطاء. وقال : البيان : الكشف عن المعنى حتى تدركه النفس من غير عقلة، وإنما قيل ذلك، لأنه قد يأتى التعقيد فى الكلام الذى يدل، ولا يستحق اسم البيان ".(١)

إن الرمانى، هنا، يدنى مفهوم البيان من مفهوم البلاغة، والنص البليغ. لأنه أخرج كُلاًّ من " الدلالة " و "التعقيد " من حيّزه. مما يبين أنه لا يعنى الفهم والإفهام بأى طريقة، بل " بسرعة إدراك ". ثم إن البيان عنده مستويات : " فأعلاها مرتبة ما جمع أسباب الحسن فى العبارة من تعديل النظم، حتى يحسن فى السمع ويسهل على اللسان، وتتقبله النفس تقبل البرد، وحتى يأتى على مقدار الحاجة فما هو حقه من المرتبة"(٢). يمكننا أن نعتبر هذه الصفات الحسنة والتى ينبغى توفرها فى الكلام البيانى الراقى ؛ أى النص الأدبى خصائص البيان عند الرمانى. وبذلك يصبح مدلوله يضارع مدلول " بلاغة" من جهة، ومدلول " شعرية " النص الأدبى من جهة أخرى. كونه تجاوز وصفه للبيان إلى الكيفية التى ينبغى أن تكون عليها وحدات النص من حسن النظم حتى تتأثر به النفوس وترتاح له. وقد حلل الرمانى نصوصا قرآنية وأدبية كثيرة، تحليلا أدبيا بلاغيا مؤثرا، وبأسلوب فيه الكثير من الإقناع والشمولية، مبرزا دور الكلمة فى إضفاء فنية النص وبلاغته.

---

(١) ابن رشيق القيروانى : العمدة ،ج١، ص٢٥٤ .
(٢) الرمانى : النكت فى إعجاز القرآن ، ص١٠٧ .

فعن قوله تعالى: ﴿لِيُحِقَّ الْحَقَّ وَيُبْطِلَ الْبَاطِلَ وَلَوْ كَرِهَ الْمُجْرِمُونَ﴾ (١).

يقول :"اللفظ ها هنا بالشوكة مستعار، وهو أبلغ، وحقيقته السلاح، فذكر الحد الذى به تقع المخالفة واعتمد على الإيماء إلى النكتة، وإذ كان السلاح يشتمل على ما له حد وليس له حد، فشوكة السلاح هى التى تبقى "(٢). فالرمانى هنا يحلل كلمة " الشوكة "، مبينا دورها ووظيفتها البيانية، وكيف تُهَيمن على بقية المفردات، من أجل خلق صورة بيانية. إلا أن هذه الصورة تبقى كامنة فى النص دون توضيح إذا لم تمتد إليها يد المتلقى لتبرزها. وبهذه الطريقة يسهم القارئ فى إنتاج النص بالإضافة إلى ذلك، فقد أشار الرُّمَّانى إلى مقاربة بين النص القرآنى والنص الأدبى، وتوصل إلى ما أسماه "بنقض العادة ". وتعنى اختلاف التعبير من كلام عادى إلى نص أدبى. وإن كان الرمانى قد استخدمها للنص القرآنى الذى يخالف النص الأدبى فى الطريقة التعبيرية. إذ يقول :" أما نقض العادة، فإن العادة كانت جارية بضروب من أنواع الكلام معروفة : منها الشعر ومنها السجع ومنها الخطب ومنها الرسائل، ومنها المنثور الذى يدور بين الناس فى الحديث. فأتى القرآن بطريقة مفردة خارجة عن العادة، لها منزلة فى الحسن تفوق به كلَّ طريقة "(٣). وهو بهذا يشير إلى أنواع النص الأدبى، وقد جمعها فى أربعة أنواع، عدا الحديث المتداول. كما يشير أيضا إلى خصوصية النص وصفته وفرادته المميزة، والتى تخالف الطريقة العادية فى الحديث. وأن إعجاز القرآن، فى جانب من جوانبه، يرجع إلى انزياحه متساميا بخُرُوجه عما كان مألوفا ومتداولا بين الناس. وفى هذا تأكيد

---

(١) سورة الأنفال / ٨ .

(٢) الرمانى : النكت فى إعجاز القرآن، ص ص٨٩ ، ٩٠

(٣) الرمانى : النكت فى إعجاز القرآن، ص١١١ .

على جوهر بيان اللغة وإجراء عبارات النص وألفاظه على وجهها الأفضل والأحسن، وأوجهها البيانية المختلفة حتى تستقبلها النفس بكل شغف ونهم.

إن قيمة النص الأدبى في نظر الرماني تنبثق من قيمته التصويرية المجسدة للأحاسيس والمشاعر، والتى هى المعايير الحقيقية لضبط حدوده. فالتشبيه مثلا لا يلتزم عنده حالة واحدة، وإنما هو حالات، منها " إخراج مالا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه، ومنها إخراج ما لم تجر به عادة إلى ما جرت به عادة، ومنها إخراج ما لم يعلم بالبديهة إلى ما يعلم بالبديهة، ومنها إخراج ما لا قوة له فى الصفة إلى ما له قوة فى الصفة "(1). وقد مثل الرمانى لكل نوع بأمثلة من الشعر توحى بأنه يطلب من الأديب أن يفاضل فى نصه بين مشبهات تُدرك بالعقل، ومشبهات بها تُدرك بالحس ؛ أى أن يزاوج بين العقلى والحسى. لأن هذا من شأنه أن يوقظ حواس المتلقى ويستثيرها. و"يكاد نقادنا القدماء يجمعون على أن أساس التشابه بين طرفى التشبيه أحد أمرين: التشابه الحسى : أى أن ترجع مقارنة المشبه بالمشبه به إلى تماثل بينهما فى الهيئة الخارجية والصفات الحسية.

التشابه المعنوى: وهو ما كان تشابه أحد الطرفين بالآخر أمرا غير راجع إلى الصورة أو الهيئة الشكلية، بل إلى صفة فيه، أو معنى يكون تحققه فى المشبه به أقوى وأظهر منه فى المشبه "(2).

ثالثا : نظرة الجاحظ والرمانى إلى البلاغة :

أورد الجاحظ للبلاغة كثيرًا من التعريفات : منها ما هو خاص بالبلاغيين العرب والمسلمين، ومنها ما هو خاص بالروم واليونان

(1) الرمانى : النكت فى إعجاز القرآن، ص٧٥ .
(2) حسن طبل : المعنى الشعرى فى التراث النقدى، ص٨٢ .

والهند، وغيرهم. الأمر الذى يدل على امتزاج الثقافات آنئذ، وكان لهذا الامتزاج أثره الواضح فى تطوير الثقافة والعلوم العربية.وكان الجاحظ يورد هذه التعريفات دون أن يعلق عليها إلا نادرا. إما لأنها لم تكن تستحق التعليق لأنها كانت تؤدى المعنى الذى ينسجم معه ويوافق رأيه، أو أنه كان يتعمد ذلك ليترك القارئ يفضل التعريف الذى يريد ويعمل بالذى يراه مناسبا له.إلا أن هناك بعض التعريفات، نجده قد علق عليها بالاستحسان والموافقة، وبعضا آخرَ عرض له بالشرح والتحليل، وتبيان المقصود منه.ومن التعريفات التى استحسنها، وأظهر إعجابه بها. ذلك الذى أورده الرواة على لسان إبراهيم بن محمد الذي يقول : "يكفي من حظ البلاغة أن لايؤتى السامع من سوء إفهام الناطق، ولا يؤتى الناطق من سوء فهم السامع"(١). ولم يضف الجاحظ شيئا سوى أن قال : "وأما أنا فأستحسن هذا القول جدا"(٢). معنى هذا أن البلاغة تعنى البعد عن التعقيد. وأنها مشتركة بين الناطق والسامع. فهذا الأخير ينبغى ألا يفهم خلاف مقصود الناطق الذى بدوره، ينبغى ألا يُعقّد كلامه حتى لا يُفهم خلاف ما يقصد. فعليه أن يراعى أحوال المخاطَبين حتى يشاركوه فى عواطفه وأحاسيسه. ومن هنا، فإن مدار البلاغة عند الجاحظ، هو تبيان الكلام وحسن الاستقبال ؛ أى أن البلاغة عنده قائمة على الفهم والإفهام ؛ أى على البيان والتبيين. وهذا هو الخيط الذى يربط أول كتابه "البيان والتبيين " بآخره. فمضمونه يدور حول شروط المفهم وشروط المتفهم، والكلام من حيث ألفاظه ومعانيه، وحسن المقاطع والمخارج، والألفاظ وفصاحتها، والمواضع التى يُستحسن أن يطيل فيها الأديب والخطيب، والمواضع

---

(١) الجاحظ : البيان والتبيين، ج١، ص٨٧ .
(٢) الجاحظ : البيان والتبيين، ج١، ص٨٧ .

التى تستدعى الإيجاز. وكان فى كل هذه المواطن يُبدى نوعا من تحديده للبلاغة والنص الأدبى. من ذلك قوله الذي يتحدث فيه عن حسن الكلام، والذى يعلن فيه أن :" أحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره ومعناه فى ظاهر لفظه... فإذا كان المعنى شريفا واللفظ بليغا، وكان صحيح الطبع بعيدا من الا ستكراه، ومنزها عن الاختلال، مصونا عن التكلف. صنع فى القلب صنيع الغيث فى التربة الكريمة[(١)] وهذه هى خصائص النص الأدبى البليغ، الذى تهيأت لصاحبه الشروط القولية: من طبع، وعدم التكلف، ووضوح المعانى وشرفها، وبلاغة اللفظ. وهى فى الوقت نفسه أعلى مراتب البلاغة. مما يبين أن معنى البلاغة يتضمن أحيانا معنى النص الأدبى عنده، أو أن البلاغة هى النص الأدبى الجيّد ذاته ويعقب غريب علىّ علاّم على قول الجاحظ فيقول: "وهذه صورة طيبة لأحسن الكلام أو مفهوم البلاغة بمعناها الأدبى الذى يعتمد على الإيجاز والوضوح وعدم التكلف"[(٢)]. وأن البلاغة عند الجاحظ لا تعنى الوضوح والفهم بأىّ طريقة، بل بأفضلها وأحسنها. وأن معناها عنده"يلتقى أحيانا مع معنى "البيان ". لأنه يرفض أن تكون مجرد فهم للكلام دون استحسان. وها هو يرفع صوته عاليا، يعلن فيه أنه "من زعم أن البلاغة، أن يكون السامع يفهم معنى القائل جعل الفصاحة واللكنة والخطأ والصواب والإغلاق والإبانة والملحون والمعرب كلّه سواء وكله بيانا "[(٣)].

وواضح أنه بدأ كلامه بكلمة " بلاغة " وأنهاه بكلمة "بيان ". فالمصطلحان إذاً مترادفان. ومن هنا فإن لفظ "البيان " هو الذى يكون

---

(١) الجاحظ : البيان والتبيين، ج١، ص, ٨٣

(٢) عبد العاطى غريب على علاّم : البلاغة العربية بين الناقدين الخالدين، عبد القاهر الجرجانى وابن سنان، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٣، ص, ٢٥

(٣) الجاحظ : البيان والتبيين، ج١، ص١٦٢ .

المقصود به معنى البلاغة، وأقرب إليها من لفظ "التبيين "، كما قال بذلك تمَّام حسَّان، الذى يبدو أنه لم يكن متأكدا من ذلك، ولذلك استخدم فى كلامه كلمة " فربما ".إلا أن المتفهّم لا ينبغى أن يكون بمنآى عن البيان، وإلا ضاع الخطاب من المُفهم. ولذلك جعلهما الجاحظ صنويَن متلازمين. وأن "مدار الأمر علىَ البيان والتبيين وعلى الإفهام والتَّفهيم... والمُفهم لك والمتفهّم عنك شريكان فى الفضل. إلا أن المُفهم أفضل من المتفهّم، وكذلك المعلم والمتعلم "(١). لأن المُفهم هو الذى يضع فى اعتباراته كل مقوّمات الكلام البليغ، ويضع فى اعتباره نوعية المخاطَبين، الأمر الذى يجعله ينتقى أفضل العبارات. ومن هنا جاءت أفضليته على المُتفهّم. وكذلك كان فضل المُعلّم على المُتعلّم، لأنه هو الذى لديه الإحاطة العلمية بالأفكار التي يقدمها، والقضايا التى يناقشها مع المتعلمين. كما يتداخل معنى " البلاغة " مع معنى " البيان " فى قوله : "وقال ثُمَامة، قلت لجعفر بن يحيى ما البيان ؟ قال : أن يكون الاسم يحيط بمعناك ويجلى عن مغزاك، وتخرجه من الشّركَةِ ولا تستعين عليه بالفكرة. والذى لابد له منه أن يكون سليما من التكلف بعيدا من الصنعة بريئا من التعقد غنيا عن التأويل "(٢)؛ أى أن تكون العبارة مساوية لمعناها لاتزيد عنه حتى لايملها القارئ، ولا تنقص حتى لاتجعل النص غامضا وأن يصوغ الأديب الألفاظ من معطيات الحواس، بعيدا دون تكلف أو تصنع. والذى يجعل نظرة الجاحظ للبلاغة تقترب من نظرته للبيان وتتداخل معها، تعليقه على نصه السابق بقوله " :وهذا هو تأويل قول الأصمعى : البليغ من طبق المَفصل وأغناك عن المفسر"(٣) يعنى إصابة المعنى بطرق واضحة ومحكمة؛ أى

(١) الجاحظ : البيان والتبيين، ج١، ص ص١١ ، ١٢.
(٢) الجاحظ : البيان والتبيين، ج١، ص١٠٦.
(٣) الجاحظ : البيان والتبيين، ج١، ص١٠٦ .

أصاب القول إصابة حسنة. ويرى ميشال عاصى أن "مفهوم البلاغة عند أبى عثمان مرتبط أوثق الارتباط بمفهوم البيان "[1]. فى حين يرى محمد بنانى أن " البيان هو التبيين، هو البلاغة. لكن البيان ليس التبيين وليس البلاغة. لأن الأول هو المثل الأعلى والنموذج الأكبر، فهو لاينال بالممارسة ولا يدرك بالتعليم... وأما التبيين فيشترك مع الأول فى كونه تعبيرا، لكنه يختلف عنه اختلافا جوهريا، فهو فى متناول الجميع... وأما البلاغة... فهى أولا مفهوم تتبناه الشعوبية "[2].

والحقيقة أن الذي يلاحظه الباحث هو، أن هناك تداخلا بين هذه المصطلحات الثلاثة. إلا أن هذا التداخل لا يؤدى حتما إلى النتيجة المذكورة. بل الذي يمكن أن نستشفه فى تراث الجاحظ. أن البلاغة تعنى البيان والتبيين مُجتمعَين ؛ البيان من الأديب والتبيين من القارئ. فالأديب مُفهم والقارئ مُتفهّم. ثم يتحول القارئ إلى مُفهم والآخرون مُتفهّمين. فالأستاذ مُفهم وطلبته متفهّمون. ثم يتحول الطلبة إلى مُفهمين والأستاذ مُتفهّم. فعند إلقاء الدرس، يكون الأستاذ مُفهما والطلبة مُتفهّمين، وعندما يُترك الكلام للطلبة، يصبح الطلبة مُفهمين والأستاذ مُتَفهّما. وفى الحالتَين تكون البلاغة هى الأداة الواسطة بين الطرفين. وإذا وقع خلل فى أحدهما انقطع حبل الاتصال بين النص والقارئ، كونه قائما على " الفهم والإفهام ". وبذلك تكون البلاغة هى النص الأدبى وفى الوقت نفسه هى البيان والتبيين. ومن هنا فإن هذه المصطلحات تؤدى معنىً واحدًا. يتضح هذا المفهوم من خلال تحليله لمقطوعة الشاعر أبى قطن الغنوى :

(١) ميشال عاصى : مفاهيم الجمالية والنقدية فى أدب الجاحظ، ص٢٩ .

(٢) محمد الصغير بنانى : النظريات اللسانية والبلاغية عند العرب، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٦، ص١٢ وما بعدها.

فَلَو كُنتُ مَولَى قَيس عَيلانَ لم تجد * عَلَىَّ لمَخْلُوقٍ مِنَ النَّاسِ دِرْهَمَــا
ولَكِنِّى مَــولَى قُــضَــاعَــة كُلِّهَــا * فَلَستُ أُبالِى أن أدينَ وتَغــرَمَــا
أولئكَ قَــومٌ بَارَكَ اللَّهُ فــيــهم * عَلَى كُلِّ حَالٍ مَــا أَعَفَّ وَأَكـرَمَــا
جُفَاةُ المَحَزِّ لاَ يُصيبُونَ مَفصلاً * وَلاَ يَأكُلُونَ اللَّحمَ إلاَّ تَخَــذُّمَــا

يقول الجاحظ عن هذا الشاعر: "وهو الذى يُقال له شهيد الكرم، وكان أبين من رأيته من أهل البدو والحضر. يقول هم ملوك وأشباه الملوك ولهم كفاةُ، فهم لا يحسنون إصابة المفصل"(١). ثم يشرح معنى "المفصل " بقوله :"ويقولون فى إصابة عين المعنى بالكلام الموجز : فلان يَفُلُّ المَحَزَّ ويصيب المفصل. وأخذوا ذلك من صفة الجزار الحاذق فجعلوه مثلا للمصيب الموجز"(٢). نجد فى كلام الجاحظ لفظتى "أبين" و "المفصل" وهما من الكلمات التى توصف بها البلاغة والكلام البليغ. فالشاعر فى نظر الجاحظ لا يشق له غبار فى ميدان الفصاحة والبلاغة. وهو فى نصه الشعرى السابق، يمدح وينفى فى الوقت نفسه. فعلى الرغم من شرف القوم ومكانتهم الرفيعة بين قومهم وأنهم من السادة والأشراف. إلا أنهم ليسوا أصحاب فصاحة وبيان. لأن الشاعر جعلهم "جُفاة "، وأنهم لا يُصيبون "المفصل"، ولا "يأكلون اللحم" إلا تكلفا ؛ أى أنهم لم يبلغوا شأواً فى ميدان البلاغة ولم يكونوا من أهلها. وقد كنَّى عن هذا بقوله "ولا يأكلون اللحم إلا تخذُّما".

وأما قوله "يَفُل المحز ويصيب المفصل"، فيعنى إصابة المعنى بطرق فنية تؤثر فى السامع. ومن ثم تكون البلاغة عند الجاحظ، تؤدى معنى " إصابة المفصل".

---

(١) الجاحظ : البيان والتبيين، ج١، ص ص١٠٧ ، ١٠٨.
(٢) الجاحظ : البيان والتبيين، ج١، ص١٠٧ .

أما أبو حيان التوحيدى فيشرح معنى "الحز" بقوله : " أما الحز فهو القطع، يقال : حَز يَحُزُّ حزًا، وليس فى فلان مَحَزٌّ، على الاستعارة، والحزيز : المحزوز، فلان يحز المفصل : إذا أجاد فيما مدح به ؛ وحزازة النفس كأنها تقطع الكبد بالحسرة. والشاعر يقول: (*)

وقَدْ يَنْبتُ المَرعَى عَلَى دمَن الثَّرَى * * وتَبقَى حَزَازَاتُ النُّفُوس كمَا هيا"(١).

وفى تحليله لقوله تعالى، على لسان موسى عليه السلام :﴿وَأَخِي هَرُونُ هو أَفْصَحُ مِنِّي لِسَانًا فَأَرْسِلْهُ مَعِي رِدْءًا يُصَدِّقُنِي ﴾ "(٢). يبين الجاحظ سبب هذا الطلب، فيقول : " رغبة منه فى غاية الإفصاح بالحجة والمبالغة فى وضوح الدلالة. لتكون الأعناق إليه أميل والعقول عنه أفهم والنفوس إليه أسرع "(٣). وهذا تحليل بلاغى، فقد ضمنه ألفاظا تدل على البلاغة مثل " الإفصاح " و "المبالغة " و "وضوح الدلالة " وميل العقول وسرعة النفوس. كل ذلك يدل على أن الجاحظ كان له دور كبير فى بعث النشاط الأدبى والدراسة الأدبية والبلاغية، وفى تحديد كثير من مسائلها. لأنه حافظ على ما قاله الذين سبقوه وصانه من الضياع، وأضاف أصولا أخرى تُعد من جذور الجمالية الأدبية التى ترعرعت فى تراثه وتطورت بعده فى مفاهيم بلاغية وهو بهذا يكون قد " سطّر للبلاغة نهجا، وضبط حقل اهتمامها باعتبارها علما بطرق القول

(*) الشاعر هو، زفر بن الحارث الكلابى. والبيت من قصيدة قالها بعد انهزامه يم مرج راهط (انظر، أبو حيان التوحيدى : البصائر والذخائر ، تحقيق وداد القاضى، ص١٣٩، هامش رقم : ٣).

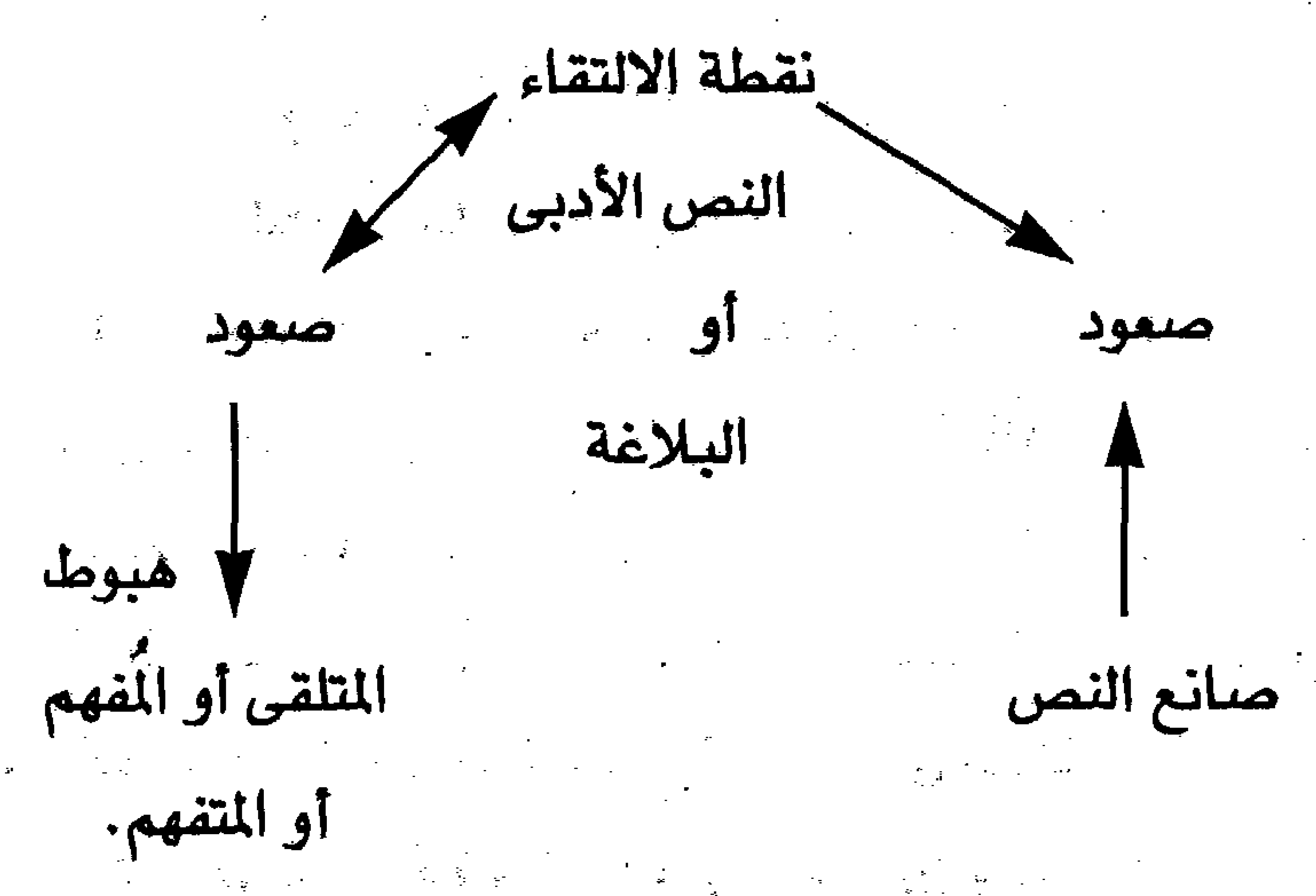
(١) أبو حيان التوحيدى : البصائر والذخائر، ت، وداد القاضى، دار صادر ، بيروت، ط١، ١٩٨٨، مج٣، ج٥، ص١٣٩ .

(٢) سورة : القصص / ٣٤ .

(٣) الجاحظ : البيان والتبيين، ج١، ص٧ .

وأفانين التعبير تقوم عليه شرعية وجودها فى شجرة علوم اللسان"[1]. وعلى العموم، فإن نظرة الجاحظ لكل من "البلاغة " و" البيان " قد اتكأ على ثلاثة أسس رئيسة، هى : صانع النص الذى عبر عنه " بالمُفهم "، ثم المتلقى الذى يتمثل فى " المُتفهّم " وأخيرا ذاتية النص نفسه، المتمثل فى طرق التعبير والتى هى " البلاغة ". وهذه الأسس هى العوامل التى تكون سببا فى وجود النص الأدبى، ولا يكون له وجود مادى إلا بتوفرها معا.

ويمكننا تحديد النص الأدبى وتبيانه، فى نظر الجاحظ، بهذا الرسم البيانى :



فالنص الأدبى، فى نظر الجاحظ، لا يتحدد إلا عند النقطة التى يلتقى فيها المتلقى بالصانع. وأن التلاقى لا يتم إلا بتوفر شروط خاصة فى هذه الأركان الثلاثة. ويُمثل الصعود لدى الصانع، البعد الإيحائى الذى يرومه فى نصه. أما لدى المتلقى فيُمثّل الاحتمالات التى تتراءى له عند التفكيك، حيث يظل ذهنه صاعدا هابطا من أجل بناء البنية العميقة المتوقعة، والظفر بخطاب النص.

(١) حمادى صمود : التفكير البلاغى عند العرب، ص١٦٩ .

أما البلاغة عند الرماني، فتعني "إيصال المعنى إلى القلب في حسن صورة من اللفظ "[1]؛ أي أنها نظام خاص يتوفر في النص، وأسلوب جميل يستخدمه الأديب لإقناع المتلقي والاستيلاء على نفسه بعبارة منتقاة وتركيب حسن. كونه ركز على " حسن الصورة " وليس على حسن المعنى. لأن المعنى لا تظهر فيه قوة الأديب وبراعته، بقدر ما تظهر في الكيفية التي يعبر بها. ولكن البلاغة عنده ليست على درجة واحدة من الحسن والجودة، وإنما هي "على ثلاث طبقات : منها ما هو في أعلى طبقة، ومنها ما هو في أدنى طبقة، ومنها ما هو في الوسائط"[2]. فالنوع الأول لا وجود له في النص الأدبي، لكونه لا يستطيعه الأديب، وإنما هو خاص بالنص القرآني ؛ أي أنه معجز. وأما النوع الثاني والثالث، فهما اللذان يتوفران في النصوص الأدبية التي لا تكون على درجة واحدة من الحسن.ويلتقي الرماني مع الجاحظ في إخراج مجرد الإفهام من الكلام البليغ، وكذلك غثاثة المعنى واستكراهه ؛ أي أن البلاغة عنده كما هي عند الجاحظ لا تكمن في "إفهام المعنى لأنه قد يفهم المعنى متكلمان أحدهما بليغ والآخر عيّ، ولا البلاغة أيضا بتحقيق اللفظ، لأنه قد يتحقق اللفظ على المعنى وهو غث مستكره ونافر متكلف "[3].ثم يقارب بين بلاغة النص القرآني وبلاغة النص الأدبي. فيرى أن الأول معجز لكافة البشر. أما الثاني فهو معجز الخاصة ؛ أي أنه لا يمكن أن ينهض به كافة الناس، بل خاصتهم المزوَّدين بملكة القول والخبيرين بالكيفيات التي تُنسج بها المعاني حتى تخرج في " أحسن صورة ". وبذلك تكون البلاغة عنده

---

(١) الرماني : النكت في إعجاز القرآن، ص٧٥ .
(٢) الرماني : النكت في إعجاز القرآن ، ص٧٥ .
(٣) الرماني : النكت في إعجاز القرآن الرماني ، ص٧٥ .

هى أفضل القول وأحسنه، وأن "أعلى طبقات البلاغة للقرآن خاصة وأعلى طبقات البلاغة معجز للعرب والعجم كإعجاز الشعر المفحَم. فهذا معجز للمُفْحَم خاصةً، كما أن ذلك معجز للكافة "(١).

فالرمانى حين يرصد هذا التحول فى الأسلوب بين النص القرآنى والنص الأدبى من جهة، وبين النص الأدبى والكلام العام من جهة ثانية، فهو فى الحقيقة يريد أن يربط كل نوع بخصائصه الفنية التى ينطوى عليها، والصياغة الجيدة التى صيغ بها. الأمر الذى يشى بأن نقادنا القدماء كانوا يركزون على فنية الصياغة وتجويد الصور.

رابعا : مراتب الكلام لدى الفلاسفة والمتكلمين.

١- مراتب الكلام لدى الفلاسفة : لم يفرد الفلاسفة المسلمون تعريفا واحدا لمصطلح "الأقاويل"، وإنما قسموه تقسيمات متعددة. لأنه ليس كل كلام مركب، فى نظرهم، يُعد قولاً وإذا كان الكلام " قولاً " أو " أقاويلَ "، فإن هذه الأقاويل ليست متكافئة ولا متساوية، بل متفاوتة من جوانب كثيرة.

ينظر الفارابى إلى الوحدات المركبة، على أنها وحدات متباينة "منها ماهى أقاويل. ومنها ما هى غير أقاويل. والأقاويل : منها ماهى جازمة، ومنها ماهى غير جازمة. والجازمة : منها ماهى صادقة ومنها ماهى كاذبة. والكاذبة : منها ما يوقع فى ذهن السامع الشىء المعبر عنه بدل القول ومنها ما يوقع فيه المحاكى للشىء، وهذه هى الأقاويل الشعرية"(٢). وواضح أن الأقاويل مستويات. منها ماهى أقاويل صارمة لا تحتاج إلى اجتهادات شخصية، كونها " جازمة " ؛ أى معبرة عن

(١) الرمانى : النكت فى إعجاز القرآن، ص٧٦ .
(٢) الفارابى : رسالة فى قوانين صناعة الشعراء، ص١٥٠ .

معناها تعبيرا علميا حقيقيا. ومنها ما يحتاج إلى بذل قليل من الجهد لسبر أغوارها. وحتى " الجازمة " فإنها متفاوتة صدقا وكذبا. والكاذبة، نوعان : نوع يعتمد فيه منشئ القول على الإيحاء والإشارة " بدل القول ". والنوع الآخر يعتمد فيه على المحاكاة. وهذه الأقوال الكاذبة هى التى تدخل ضمن النص الأدبى. كونها تنطوى على التلميح والمحاكاة معا، ولأن الهدف منها ليس مجرد الإفهام والإخبار فقط كما هى الحال لدى الأقاويل الجازمة بل تتجاوز الإبلاغ إلى التأثير. وحتى الأقوال المحاكية منها "ما هو أتم محاكاة، ومنها ما هو أنقص محاكاة. والاستقصاء فى الأتم منها والأنقص، إنما يليق بالشعراء وأهل المعرفة بأشعار لسان لسان ولغة لغة"(١). لقد حاول الفارابى أن يضع تصورا خاصا يفرق فيه بين النصوص بمختلف أنواعها، مبينا طبيعة كل نص وما هيته، معتمدا على " الصدق " و " الكذب " ونسبة وجودهما فى الأقاويل. فكلما تغلب الصدق على الكذب خرج النص عن الأدب وكلما طغى الكذب على الصدق، كان النص أدخل فى باب الأدب. يقول :"إن الأقاويل إما أن تكون صادقة لا محالة بالكل، وإما أن تكون كاذبة لا محالة بالكل، وإما أن تكون صادقة بالأكثر كاذبة بالأقل، وإما عكس ذلك، وإما أن تكون متساوية الصدق والكذب. فالصادقة بالكل لا محالة هى البرهانية، والصادقة بالبعض على الأكثر فهى الجدلية. والصادقة بالمساواة فهى الخطبية والصادقة فى البعض على الأقل فهى السوفسطائية، والكاذبة بالكل فهى الشعرية "(٢). إن نظرة الفارابى هنا للنص الأدبى فى عموميته، قائمة على نظرة فلسفية وبناء فلسفى شامل. إنه جزء من نظرة شمولية عامة بنى عليها فى تأصيله للنص

(١) الفارابى : رسالة فى قوانين صناعة الشعراء، ص١٥٠ .
(٢) الفارابى : رسالة فى قوانين صناعة الشعراء، ص١٥١ .

الأدبى عامة والنص الشعرى بخاصة. إنه لم ينظر إلى النص من زاوية واحدة، وإنما نظر إليه من زوايا متعددة : تارة عن طريق المحاكاة، وطورا عن طريق الصدق والكذب ومرة ثالثة عن طريق " القياس ". ولذلك نراه يلجأ إلى تقسيم " الأقاويل " بقسمة أخرى يراها أكثر توضيحا وأكثر شمولية من القسمتين السابقتين. "وهى أن نقول:القول لا يخلو من أن يكون : إما جازما، وإما غير جازم. والجازم : منه ما يكون قياسا، ومنه ما يكون غير قياس. والقياس: منه ما هو بالقوة ومنه ما هو بالفعل. وما هو بالقوة : إما أن يكون استقراء، وإما أن يكون تمثيلا. والتمثيل أكثر ما يستعمل إنما يستعمل فى صناعة الشعر. فقد تبين أن القول الشعرى هو التمثيل"[(١)].فالنص الأدبى إذاً، أو الأقاويل الشعرية، مقابل للنص البرهانى والسوفسطائى والجدلى. وأن النص الشعرى قريب من النص النثرى الخطابى الذى يتساوى فيه الصدق مع الكذب. وأنه قياس بالقوة، وليس قياسا بالفعل. ولكن هذا القياس ليس استقراء، وإنما هو تمثيل. فالنص الأدبى إذاً متعدد الجوانب : فهو محاكاة فى جانب من جوانبه، وتمثيل فى جانبه الآخر وقياس فى جانبه الثالث ؛ أى أن "القول الشعرى هو الذى ليس بالبرهانية ولا الجدلية ولا الخطابية ولا المغالطية، وهو مع ذلك يرجع إلى نوع من أنواع السولجسموس[(*)]، أو ما يتبع السولجسموس وأعنى بقولى : " ما يتبعه " الاستقراء والمثال والفراسة، وما أشبهها مما قوته قوة قياس"[(٢)]. لأن خاصية القول فى النص الشعرى غير خاصية القول فى بقية الأنواع الأخرى. وأن اللغة فيه" تتركب من أشياء من شأنها أن

---

(١) الفارابى : رسالة فى قوانين صناعة الشعراء، ص١٥١ .

(*) المقصود بالسجلموس : القياس.

(٢) الفارابى : مقالة فى قوانين صناعة الشعراء، ص١٥١ .

تخيل فى الأمر الذى فيه المخاطبة حالا ما، أو شيئا أفضل أو أخس ويعرض لنا عند استماعنا الأقاويل الشعرية عند التخييل الذى يقع عنها فى أنفسنا، شبيه بما يعرض عند نظرنا إلى الشىء الذى يشبه ما نعاف، فإننا من ساعتنا يخيل لنا من ذلك الشىء أنه مما يعاف، فتتفر أنفسنا منه فنتجنبه... فإن الإنسان كثيرا ما تتبع أفعاله تخيلاته "(١).

إن طبيعة اللغة الشعرية، فى نظر الفارابى، قائمة على " التخييل " الذى يوقع المعانى الشعرية فى نفوس المتلقين. ومن هنا، فإن دلالته قائمة على نوعية توظيف اللغة فى النص. لأن " التخييل كما توحى صيغته يدل على أن وظيفة الشعر فى نظر هؤلاء هى التأثير فى المتلقى "(٢).ولا يختلف ابن سينا كثيرا عن الفارابى من حيث ربط النص الأدبى بالكذب. إذ يرى أن "المخيلات مقدمات ليست تقال ليصدق بها، بل لتخيل شيئا على أنه شىء آخر"(٣). وفى هذا تركيز على الوظيفة التى يؤديها النص. فالصدق وصحة الاعتقاد ليست من وظائف النص الأدبى، لأن منشئه يهدف أكثر ما يهدف إلى تحقيق الانفعال لدى السامع والقارئ سواء أكان صادقا أم كاذبا. ولعل كذبه آت من خلال تغيير الأشياء. لأن صانعه يجعلها مخالفة لطبيعتها الأصلية. ومن ثم يتولد الانفعال عن طريق هذه المخالفة، ويبدو جانب الكاذب طاغيا على الجانب الصادق فيه. ومن هنا كانت الوظيفة التى يؤديها النص الأدبى عموما، هى الوظيفة الانفعالية والتخيلية، كونه قائما على " التخييل ". وأن القول"المخيّل هو الكلام الذى تذعن له النفس، فتتبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر

---

(١) الفارابى : إحصاء العلوم، ت، على بوملحم، دار مكتبة الهلال، بيروت ط١، ١٩٩٦، ص ص٦٧ ٦٨ .

(٢) حسن طبل : المعنى الشعرى فى التراث النقدى، ص١٧١ .

(٣) ابن سينا : النجاة فى الحكمة المنطقية والطبيعية والإلهية، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٣٨، ص٧ .

واختيار وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكرى، سواء كان القول مصدقا به أو غير مصدق"(1). إن التخييل هو السمة الجوهرية التى تكسب القول صفة النص الأدبى. وأن هويته لدى ابن سينا قائمة على هذه الوظيفة التى يؤديها. وأنه قول يحدث التخييل لدى مستمعيه.

ثم يُقرن ابن سينا وظيفة " التخييل " بخصائص النص الشعرى الذى يعرفه بقوله: "هو كلام مُخيّل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة. ومعنى كونها موزونة، أن يكون لها عدد إيقاعى. ومعنى كونها متساوية، هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر. ومعنى كونها مقفاة، هو أن يكون الحرف الذى يختم به كل قول منها واحداً"(2). فالوزن والقافية صفتان خاصتان بالنص الشعرى. وهما اللذان يحققان السمة الشعرية، ويميزان النص الشعرى عما عداه من الأشكال التعبيرية الأخرى.ويفرق ابن سينا بين " التصديق " و " التخييل " اللذين قد يتوفران معا فى النص الأدبى بنوعَيه : الشعرى والنثرى ، يقول :"فربما أفاد التصديق والتخييل معا، وربما شغل التخييل عن الالتفات إلى التصديق والشعور به. والتخيُّل إذعان والتصديق إذعان. لكن التخيُّل إذعان للعجب والالتذاذ بنفس القول. والتّصديق إذعان لقبول أن الشىء على ما قيل فيه. فالتخييل يفعله القول لما هو عليه. والتصديق يفعله القول بما القول فيه عليه...

والشعر قد يقال للتعجيب وحده. وقد يقال للأغراض المدنية وتشترك الخطابة والشعر فى ذلك. لكن الخطابة تستعمل التصديق، والشعر يستعمل التخييل"(1). وهذه الفروق تكمن فى الشكل والصياغة

---

(1) ابن سينا : فن الشعر، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، ص١٦١ .

(2) ابن سينا : فن الشعر، ص١٦١ .

على المستوى الصوتى. ويبقى عنصر "التخييل" هو العنصر الرئيسى الذى يهدف إليه النص الشعرى. ومن هنا فإن النص الأدبى لدى الفلاسفة، هو "القول" أو " الأقاويل " التى تختلف عن " الأقاويل " غير الأدبية فى الوظيفة وفى نوعية التركيب. فنوعية اللغة التى تُركَّب بها النصوص الأدبية غير نوعية تلك التى تُركَّب بها النصوص غير الأدبية. ويدعو الفارابى صانعى النصوص الأدبية بأن يميزوا بين الألفاظ التى تُناسب النص الشعرى، والتى لا تناسبه. فهناك نوع " يصلح أن يُستعمل فى الأشعار من الألفاظ... مما ليس يصلح أن يستعمل فى القول الذى ليس بشعر"[٢]. لأن نوعية الألفاظ هى التى تخلق الصور الجميلة التى تحمل المتلقى على " التخييل "، ومحاولة إدراك العلاقة بين الصور والأشياء التى تعبر عنها. مما يبين أن مهمة النص، عند هؤلاء الفلاسفة، لا تنحصر فى الإبلاغ والإفهام، بل تتعداهما إلى تغذية النفوس بأحسن القول وأحسن الصور، وذلك بخروج الأدوات التعبيرية عن العادة والمألوف. باعتبار النص الأدبى "صناعة "، وهذه الصناعة ينبغى أن تكون خاضعة للقياس المنطقى، الذى ترتبط وظيفته فى البحث عن نوعية القوانين وماهية الأقيسة التى تتحكم فى النص. ولذلك نجد الفارابى يخصص جزءًا من "المنطق " يتكفل بدراسة هذه "القوانين التى تُسبر بها الأشعار وأصناف الأقاويل الشعرية المعمولة، والتى تعمل فى فن من الأمور ويحصى أيضا جميع الأمور التى تلتئم بها صناعة الشعر، وكم أصناف الأشعار والأقاويل الشعرية، وكيف صنعة كل شعر منها، ومن أى الأشياء يُعمل، وبأى الأشياء يلتئم ويصير أجود وأفخر وأبهى وألذّ وبأى أحوال ينبغى أن يكون حتى يصير أبلغ

---

(١) ابن سينا : فن الشعر، ص١٦٢ .

(٢) الفارابى : إحصاء العلوم، ص٢٥ .

وأنفذ "[١]. ويرى أن هذا العمل ينهض به كُتاب الشعر الذى يُسمى باليونانية " فيوطيقا".

ينظر الفارابى إلى النصوص الأدبية على أنها " أقاويل" مختلفة وأن تكون لها وظيفة تؤديها نحو القراء والدارسين، وهى تغذية النفوس وحملها على " التخييل... وإفادة الانفعالات، وقد يلحق / بها أيضا لذة وهذه وحدها متى قُرنت بالنغم دون الأقاويل المُفْهِمَة للمعنى المقصود بُلغ بكثير منها ما يبْلَغُ بالأقاويل أنفسها "[٢]. لأن النصوص الأدبية هى التى تجعل القراء يستخدمون أذهانهم وأحاسيسهم من أجل إدراك العلاقة بينها وبين الأشياء التى تعبر عنها. ومن ثم يكون " الخيال " فارقا أساسيا بين النصوص الفنية وغير الفنية. ولذلك نجد الفارابى يفرق بين النص الأدبى وغير الأدبى عن طريق "الابتذال " والوظيفة التى يؤديها كل منهما، ويرى أن "الأقاويل المبتذلة كلها قد يبلغ بها المقصود فى تفهيم السامع... أما الأقاويل التى ليست مبتذلة، فمنها أقاويل شعرية وخُطبية وما جرى مجراها "[٣]. لأن الألفاظ فيها تستعمل بنوع من التسامح فى خروجها عن المشهور والمعتاد، كون"الجمهور والخطباء والشعراء يتسامحون فى العبارة ويجوزون فيها"[٤]. حتى تتحقق الأدبية فى النص. لأنه لا يكفى أن يتبع الأديب طريقة معتادة لكتابة نص أدبى ينطوى على أدبية خاصة. ولكى تحقق العبارة هذه الأدبية، ينبغى ألا يغتصبها الأديب فى غير موقعها حتى يؤدى كل من " التسامح " و" التجوّز" وظيفتهما الأدبية. ويشير

---

(١) الفارابى : إحصاء العلوم ، ص٤٦ .
(٢) الفارابى : كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق، غطاس عبد الملك خشبة، م، محمود أحمد الحنفى، دار الكتاب العربى للطباعة والنشر، القاهرة، ص ص١١٧٨ ، ١١٧٩ .
(٣) الفارابى : كتاب الموسيقى الكبير ، ص١٠٩٢ .
(٤) الفارابى: كتاب الحروف، ت، محسن مهدى، دار المشرق، بيروت، ١٩٧٠، ص٨٧ .

الفارابى، هنا، إلى الكيفية التى يجب أن يكون عليها النص الأدبى، وأن لا يكون " التسامح " نوعا من الفوضى فى صفوف البُنى النصية إلى درجة تتعطل معها وظيفة الجملة فى الأداء والتعبير، ومن ثم يكون النص مستغلقا أمام القارئ.

أما عندما تُرسل الكلمة على "نحو يلذّ فى الأسماع، فإنها بذلك تكون أشدّ تنبيها وتأثيرا على المخاطَب. وبديهى أن إرسال الكلمة على هذه الصورة غير الاعتيادية يلزم فيها اشتراك الحس وقوة التصور لإيحاء حنين الإيقاع الموزون الذى يربط أجزاءها من التفكك حين المد والطى والقصر فى متحركاتها بالتلحين "(١).

فالنص الأدبى إذًا، هو الكلام الذى تُرسل فيه الكلمة بطريقة لافتة للانتباه، وبكيفية مخالفة لما تكون عليه فى النصوص الأخرى. لأن الأديب يراعى فيها ارتباط المعنى بالوزن، وارتباط كل ذلك بالموضوع. ويرى الفارابى، أنه " ماعدا الأقاويل الشعرية والخُطبية وما جرى مجراها فقلما تُستعمل فيه الأشياء الخارجية(*)... وأما الشعرية والخُطبية وما جرى مجراهما، فإنها إذا استوفيتّ فيها الأشياء التى يُبلَغُ بها المقصودُ احتيج ضرورةً إلى أن يقرن بها مع ذلك الأشياء الخارجية "(٢).وتلتقى نظرة الفارابى، هذه، بنظرة ابن سينا للنص الأدبى ومفهومه له. فكل منهما يركز على التركيب اللغوى للنص.

---

(١) غطاس عبد الملك خشبة : مقدمة، كتاب الموسيقى الكبير للفارابى، ص١٩ .

(*) المقصود بالأشياء الخارجية، ما يدخل على الأقاويل المنظومة من التلحينات فينال بها المقصود أسرع. ويُعرّف سعيد علوش " الخارج النص" بأنه كل ما يعارض النص، وما يتبنى أحيانا كواقع. ويرى أن هذا المصطلح يعود إلى جماعة (تيل كيل). وأن الإحالة على (خارج النص)، هى إحالة على مكونات مرجعية. و(خارج النص) يعارض (داخل النص)، ويفترض ثنائية معقدة. (انظر، كتابه : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبنانى، بيروت، ط١، ١٩٨٥، ص٢١٤).

(٢) الفارابى : كتاب الموسيقى الكبير، ص١٠٩٢ .

فالأديب يراعى فى عمله الإبداعى قدر الإمكان الابتعاد عن التعبيرات المألوفة، من أجل خلق صور جديدة لافتة للانتباه. ونجد ابن سينا يستخدم مصطلح " العدول " للتفرقة بين الكلام المبتذل والكلام العالى. يقول :"العدول عن المبتذل إلى الكلام العالى الطبقة التى تقع فيها أجزاء هى نكت نادرة هو فى الأكثر بسبب التزيين لا بسبب التبيين"(١). نستشف من نظرة ابن سينا هذه، أن الكلام نوعان: نوع يُكتفى فيه بالإبانة والوضوح، وهو الذى لا يحتاج فيه صاحبه إلى العدول. وهو كلام مبتذل. ونوع آخر يتجاوز الإبانة إلى "التزيين" وهو أعلى مرتبة من الأول، كونه تجاوز الفهم والإفهام. وإليه ينتمى النص الأدبى الذى هو " عدول " و " تزيين".

ويرى الأخضر جمعى أنه "إذا كانت الإبانة ناتجة عن الكلام المبتذل أو العادى، فإن تزيين وتحسين الإبانة خلاصة للكلام العالى. من هنا يفضل فى الكلام العالى إن مثلنا له بالشعر أن لا يكون مشهورا وقريبا، ذلك أن القريب والمشهور غير مستحسن فى الشعر"(٢).

والحقيقة أن " العدول " الذى استخدمه ابن سينا، والذى يلجأ إليه صانع النص لتحسين الإبانة، لابد أن يتمثل فى علاقة النص بالواقع المعبر. وهى عبارة عن مسافة موصلة ومفصلة، فى آن معا، بين النص والواقع المادى. ومن ثم تكون للعدول قيمته الفنية. لأن النص بتجاوزه الواقع، يطمح إلى خلق شىء جديد يُضاف لهذا الواقع. ويصبح النص حينها عالمًا للتحوّل والتفرّد والتميّز والاختراق. ولا بد أن يكون هذا

---

(١) ابن سينا : فن الشعر، ص١٩٤ .

(٢) الأخضر جمعى : ائتلاف اللفظ والمعنى فى النقد العربى القديم، رسالة دكتوراه إشراف، محمد حسين الأعرجى، جامعة الجزائر، ١٩٨٨، ص١٩٢ .

العدول واضحاً. ولذلك نجد (جون كوهين) يعبر عن الجملة التى يكون العدول فيها غير واضح تماما، بأنها " جملة عبثية "(١). لأن العدول الواضح هو الذى يؤدى إلى الاستجابة النفسية. الأمر الذى يشى بأن العدول المناسب ضرورى لتزيين الكلام وتوفير الأدبية فيه. ولكن"لا يكفى اغتصاب السنة لكتابة نص أدبى. الأسلوب هو الخطأ، ولكن ليس كل خطأ أسلوباً "(٢). لأنه لا يمكن اعتبار كل عدول كلاما عاليا، أو نصا أدبيا.وهكذا نلاحظ أن مفهوم النص الأدبى لدى الفلاسفة المسلمين قائم على وظيفته وأداته التعبيرية. وقد اتضح لنا هذا من خلال استخدامهم لمصطلحات متعددة توحى فى مجملها بالأثر الذى يتركه النص فى نفس متلقيه. مثل " التخييل " و "الإدعان " و " الانبساط " و "الانفعال ". وهذه كلها تشير إلى طبيعة الا ستجابة النفسية. وعن طريق هذه الاستجابة فرقوا بين " الأقاويل " والكلام " المبتذل " ؛ أى بين النص الأدبى والكلام العادى. وأن الوزن الشعرى وحده غير كاف لتحقيق هذه الاستجابة. وقد أشار ابن سينا إلى هذا المعنى فى قوله:"وقد تكون أقاويل منثورة مخيّلة، وقد تكون أوزان غير مخيلة لأنها ساذجة بلا قول. وإنما يوجد الشعر بأن يجتمع فيه القول المخيّل والوزن"(٣). فالنص الأدبى إذاً، أجناس ومراتب. فقد يكون أقوالا مُخيّلة وقد يكون ذا تخييل أقل، وقد يكون كلاما بسيطا. وكلما كانت درجة التخييل أعظم وأشمل كلما كان أقرب إلى نفس متلقيه، سواء أكان النص نثرًا أم شعرًا.

٢ - مراتب الكلام لدى المتكلمين :تلتقى نظرة المتكلمين إلى النص

---

(1) gean Cohen: Structur de langage poetique, p2020.

(2) gean Cohen: Structur de langage poetique, p2020.

(٣) ابن سينا : فن الشعر، ص١٦٨ .

الأدبى ومراتب الكلام، مع نظرة الفلاسفة إليه. إذ يوضح الخطابى أقسام الكلام ومراتبه، بقوله: "إن أجناس الكلام مختلفة. ومراتبها فى نسبة التبيان متفاوتة، ودرجاتها فى البلاغة متباينة غير متساوية ؛ فمنها البليغ الرصين الجزل، ومنها الفصيح القريب السهل، ومنها الجائز الطلق الرسل. وهذه أقسام الكلام الفاضل المحمود. دون النوع الهجين المذموم"[1]. ثم يشرح هذه الأقسام، وفق هذا الترتيب الذى رتب به درجات الكلام. واضعا البليغ الرصين الجزل فى المرتبة الأولى، والفصيح القريب السهل فى الدرجة الثانية، ثم الجائز فى المرتبة الثالثة والأخيرة. إلا أن ترتيب الكلام وفق هذه الدرجات، ترتيب قار، وأنه لم يربطه بالمقام الذى جعلته البلاغة أسا للتفرقة بين النص البليغ والنص الفصيح. كما يشير تقسيمه هذا إلى أن النص الأدبى هو" الكلام الفاضل المحمود". وأما الكلام " الهجين" و "المذموم"، فهو النص العادى غير الأدبى، والذى يقابل الكلام "المبتذل " عند الفلاسفة. والكلام عند الخطّابى له أسسه التى يتكئ عليها، ولا يقوم إلا بها. وقد حصرها فى ثلاث ركائز أساسية، وهى:"لفظ حامل ومعنى به قائم، ورباط لهما ناظم "[2]. والرباط الذى ينظم الكلام، يتمثل فى تلك العلاقات التى تجعل الكلام واضحا ؛ أى تجعله لغة. لأن الجمل اللغوية لا يكون لها مدلول إلا إذا تفاعلت الألفاظ فيما بينها. وعن طريق هذا التفاعل والتضافر، يتضح مدلول النص وتظهر خصوصيته.

كما تشى كلمة " رباط " بمعنى " السياق ". لأن السياق هو الذى يربط الحامل بالمحمول ويعطى للألفاظ قوتها وطاقاتها الإيحائية، وإليه يرجع المتلقى لفك شفرات النص. وهو الرصيد الثقافى لكل من

---

(١) الخطابى : بيان إعجاز القرآن ، ص٢٦ .

(٢) الخطابى : بيان إعجاز القرآن ، ص٢٧ .

منشئ النص وقارئه. وأن اللفظ لايكون حاملا لمعناه إلا إذا كان وفق سياق معين، وهو الذى ينقله من مستواه الإبلاغى إلى مستواه الفنى الجمالى.ثم يفرق بين النص القرآنى والنص الأدبى بناء على خصوصية هذه الركائز الثلاث : اللفظ، والمعنى، والنظم. ولنستمع إليه، وهو يخاطب قارئه قائلا له:"وإذا تأملت القرآن وجدت هذه الأمور منه فى غاية الشرف والفضيلة حتى لا ترى شيئا من الألفاظ أفصح ولا أجزل ولا أعذب من ألفاظه. ولا ترى نظما أحسن تأليفا وأشد تلاؤما وتشاكلا من نظمه. وأما المعانى فلا خفاء على ذى عقل، أنها هى التى تشهد لها العقول بالتقدم فى أبوابها"(١).فقد تتوفر فى النص الأدبى الفصاحة والجزالة والعذوبة، ولا يتوفر فيه حسن النظم وصحة المعنى. ثم إن الجسن والملاءمة وغير ذلك درجات. ومن ثم فإن فصاحة النص القرآنى غير فصاحة النص الأدبى، والجزالة غير الجزالة، والنظم غير النظم. وآية ذلك، أنه "قد توجد هذه الفضائل الثلاث على التفرق فى أنواع الكلام، فأما أن توجد مجموعة فى نوع واحد منه، فلم توجد إلا فى كلام العليم القدير، الذى أحاط بكل شىء علما، وأحصى كل شىء عددا"(٢).

وواضح أن الخطابى ينفى اجتماع هذه الفضائل الثلاث فى نص واحد من نصوص البشر. وإنما يتوفر فى بعضها دون بعض. مما يبين بأن كلام البشر ناقص فى جانب من جوانبه، مهما بلغت درجة جودته، لاستحالة وجود هذه الفضائل مجتمعة فيه ؛ لأن قدرة الإنسان محدودة. ولأن " قانون البلاغة يقضى بأن يرخى عنان القول فى سياق تربية المعانى فى القلوب، وبثها فى الضمائر، حتى تحيط بأقطار

---

(١) الخطابى : بيان إعجاز القرآن ، ص٢٧ .
(٢) الخطابى : بيان إعجاز القرآن ، ص٢٧ .

النفس وتنفذ إلى مواقع قيادتها والغلبة عليها، متجهة إلى حيث يريد صاحب البيان بتوجيهه وبيانه "(١*). ولذلك نراه يدعو إلى عدم تداخل أجزاء النص، فيرى أنه"من الأحسن أن يكون الكلام مفصلا مقسوما على أبوابه، وأن يكون لكل نوع منه حيز وقبيل لا يدخل فى قبيل غيره"(٢). لأن تداخل عناصر النص وأجزائه يذهب بروعته وبهائه، ويصبح غير قادر على تحريك السواكن وإحداث ردود الأفعال. فالنص الحقيقى الذى يتصوره الخطابى، هو ذلك الكلام الذى يظل فاعلا فى القارئ ومحركا له. ويتضح هذا من خلال وصفه للنص القرآنى الذى"إذا قرع السمع خلص له إلى القلب من اللذة والحلاوة فى حال، ومن الروعة والمهابة فى أخرى ما يخلص منه إليه تستبشر به النفوس، وتنشرح له الصدور "(٣). وإذا كان النص القرآنى يختلف عن النص الأدبى، كونه معجزا فى نظمه وأسلوبه ومعانيه، إلا أنه كان له دور كبير فى فتح آفاق جديدة أمام النص الأدبى بعامة والنص الشعرى العربى الإسلامى بخاصة. كما كان له دور كبير أيضا فى تحديد أسس الدراسة الأدبية والنقدية. فالشعراء والنقاد ابتدعوا طريقة مغايرة للطريقة القديمة، سواء من حيث المعانى أم من نوع اللغة التى أصبحت تُستخدم فى النصوص الشعرية والدراسات النقدية.

وهنا يمكن أن تنزل نظرة الباقلاّنى للنص الأدبى، وهى نظرة مبنية أساسا على المقارية بين النص الأدبى والنص القرآنى مثل نظرة الخطابى مبينا كيف كان النص القرآنى متجاوزا فصاحة العرب

(١) محمد محمد أبو موسى : الإعجاز البلاغى، دراسة تحليلية لتراث أهل العلم، مكتبة وهبة، مصر، ط١، ١٩٨٤، ص٦٥ .
(٢) الخطابى : بيان إعجاز القرآن ، ص٤٠ .
(٣) الحطابى : بيان إعجاز القرآن ، ص٧٠ .

وبلاغتهم، فيرى أن"الذى ينقسم عليه الخطاب من البسط و الاقتصار والجمع والتفريق والاستعارة والتصريح، والتجوز والتحقيق، ونحو ذلك من الوجوه التى توجد فى كلامهم موجود فى القرآن. وكل ذلك مما يتجاوز حدود كلامهم المعتاد بينهم فى الفصاحة والإبداع والبلاغة"(١). فالنص القرآنى إذاً، لا يتعارض مع النص الأدبى من حيث القاعدة العامة التى ينبنى عليها الكلام من صور بلاغية ومحسنات بديعية وغير ذلك من أوجه أساليب البيان. ولكنه يتجاوزه فى فصاحته وبلاغته وطريقة نظمه. ومن ثم حاول الأدباء الاهتداء بهديه. وإلى هذا يشير أدونيس بقوله : "يمكن القول إن النص القرآنى الذى نظر إليه بصفته نفيا للشعر بشكل أو آخر، هو الذى أدى على نحو غير مباشر إلى فتح آفاق للشعر، غير معروفة ولا حد لها، وإلى تأسيس النقد الشعرى بمعناه الحق"(٢).

ونظرة الباقلانى للنص الأدبى قائمة على أركانه وعلى اختلاف الطرق المتبعة فى إبداعه، واختلاف أشكاله. فقد يكون موزونا وقد يكون مسجوعا، وقد يكون مرسلا" وذلك أن الطرق التى يتقيد بها الكلام البديع المنظوم، تنقسم إلى أعاريض الشعر على اختلاف أنواعه، ثم إلى أنواع الكلام الموزون غير المقفى ثم إلى أصناف الكلام المعدل المسجع، ثم إلى معدل موزون غير مسجع، ثم إلى ما يُرسل إرسالا..."(٣). أما النص القرآنى فلا يشابه أى نوع من هذه الأنواع الخمسة التى ينقسم إليها النص الأدبى، فى نظر الباقلانى. والتى هى : الشعر، والكلام الموزون غير المقفى، والكلام المسجع، ثم الكلام الموزون

---

(١) الباقلانى : إعجاز القرآن ، ج١، ص ص٦١ ، ٦٢ .
(٢) أدونيس : الشعرية العربية، ص٤٢ .
(٣) الباقلانى : إعجاز القرآن ،ج١، ص ص٥١ ، ٥٢ .

غير المسجع، وأخيرا الكلام المرسل إرسالا والمتحرر من أى وزن أو قافية. أما القرآن فنمط خاص ورؤية جديدة لكل شىء وليس فيه أى نوع من هذه الأنواع.

ويرى فاضل محمد عبد الله، أن " الباقلانى عندما وضع الأسس لآرائه فى الشعر، لم ينظر إليه كأحد الفنون القولية الإبداعية، وانطلق من هذا لتأصيل آرائه، وإنما نظر إليه نظرة متكلم وبلاغى همه الأول إثبات الإعجاز للقرآن، وإثبات أن القرآن مخالف لكل كلام العرب شعره ونثره ")(1).

ونجد نظرته للأسلوب مرتبطة بموازنته بين النص القرآنى والنص الأدبى والفارق الكبير الذى وجده بين النصين. فالأديب إذا ارتجل كلاما فإنه لايستطيع أن يخرجه مهذبا كل التهذيب أو مُصفّى كل التصفية، بل يكون ممزوجا بالجيد والردىء والغث والسمين. لأن النفس الإنسانية لاتكون دائما على حالة واحدة، بالإضافة إلى تعدد المواقف والثقافات. ومن هنا تتعدد الأساليب وتختلف من أديب لآخر، بل من نص لآخر عند الأديب الواحد، بل وفى النص الواحد.

أما النص القرآنى فإنه ذو"معنى ثابت وهو عجيب نظمه وبديع تأليفه، لا يتفاوت ولا يتباين على ما يتصرف إليه من الوجوه التى يتصرف فيها من ذكر قصص ومواعظ واحتجاج وحكم، وإعذار وإنذار، ووعد ووعيد، وتبشير وتخويف وأوصاف وتعليم أخلاق كريمة وشيم رفيعة، وسير مأثورة وغير ذلك من الوجوه التى يشتمل عليها. ونجد

---

(1) فاضل محمد عبد الله : الباقلانى ناقدا أدبيا، دار المأمون للطباعة والنشر، مصر، ١٩٨٨، ص ص٥١ ٥٢ .

كلام البليغ الكامل والشاعر المفلق والخطيب المصقع، يختلف على حسب اختلاف هذه الأمور. فمن الشعراء من يجود فى المدح دون الهجو..." [1]. وهذا هو مناط الإعجاز عنده. فالنص القرآنى ذو أسلوب واحد ليس فيه اختلاف. أما أسلوب النص الأدبى، فإن سمته هى اختلاف الأسلوب من غرض لآخر ومن أديب لأديب آخر وبحسب طبيعة الجنس الأدبى الذى يرد فيه.ويُصنّف محمد عبد المطلب الباقلانى بوصفه أشعريا فى صف الذين نظروا إلى الأسلوب نظرة مزدوجة على أساس أن مناط الإعجاز عنده، هو نظم القرآن وأسلوبه المتميز. وأن هذه الازدواجية ترتبط بازدواجية أخرى لها صلة وثيقة بالأداء اللغوى، سواء أكان فى مستواه الفنى أم فى مستواه العادى[2]. إن النص الأدبى عند الباقلانى متفاوت شكلا ومضمونا. فيكون مستويا حينا ومختلا أحيانا. ولكن هناك نصوص متفق "على جودتها وتقدم أصحابها فى صناعتهم"[3]. مثل نصوص امرئ القيس الذى " أبدع فى طرق الشعر"[4]، وكذلك البحترى وسواهما من فحول الشعراء الذين أبدعوا فى هذه الصناعة وكانوا مثالا يحتذى. فاللفظة " حين تُقذف فى شعر أو نثر، تأخذها الأسماع وتتشوف إليها النفوس، وهذا وصف للتفوق البارع الذى يتفاضل به كلام أهل الأدب "[5]. وعلى الرغم من هذا التقدم الذى لاحظه الباقلانى وغيره من النقاد، إلا أن الناظر فى نصوصهم يجد"تفاوت أنواع الخطاب وتباعد مواقع

---

(١) الباقلانى : إعجاز القرآن ،ج١، ص ص٥٣ ، ٥٤ .

(٢) انظر، محمد عبد المطلب:مفهوم الأسلوب فى التراث، مجلة فصول (قضايا المصطلح) مج١٩٨٧،٧، ع ٣/ ٤، ص٤٩ .

(٣) الباقلانى : إعجاز القرآن ، ج١، ص٩ .

(٤) الباقلانى : إعجاز القرآن ،ج١، ص٩ .

(٥) محمد محمد أبو موسى : الإعجاز البلاغى، ص٢٣٤ .

البلاغة"[1]. مما يبين أن التفاوت سمة من سمات النص الأدبى. خاصة وأن الباقلانى كان قد اختار النصوص التى اعتبرت عيون الشعر العربى قديمه وحديثه وجعلها ميدانا للدراسة والتحليل والموازنة. وقد ركز الباقلانى على نصى امرئ القيس " قفا نبك " والبحترى " أهلا بذلكم الخيال ". وقد تبين له أن النص الأدبى فى عموميته هو ذلك الكلام الذى يأتى فيه"البيت الوحشى والنادر والمثل السائر والمعنى الغريب، والشىء الذى لو اجتهد له لم يقع عليه فيتفق له ويصادفه"[2]. ولم يجد الباقلانى سببا لهذا الاختلاف سوى "القرارة فى أصل الصنعة والتقدم فى عيون المعرفة"[3]. لأن هذه الصفات التى يكون عليها صانع النص هى التى تمكنه من التحكم فى التحام الكلام وتنضيده. لأن النص الأدبى هو الذى " يقع فيه الأبلغ والبليغ "[4]. وهذا هو السبب الذى جعل " العرب تسمى البيت الواحد يتيما، وكذلك يقال الدرة اليتيمة لانفرادها. فإذا بلغ البيتين والثلاثة فهى نتفة وإلى العشرة تسمى قطعة، وإذا بلغ العشرين استحق أن يسمى قصيدا، وذلك مأخوذ من المخ القصيد، وهو المتراكم بعضه على بعض"[5]. وهذا الاختلاف راجع إلى طول النَّفَس لدى بعض دون بعض من الأدباء. فقد يجمع الواحد منهم كل طاقاته فى بيت واحد، فيخرجه فى صورة فنية تكون فى منتهى الحسن والجمال، فيكون " يتيما " أو " درةً ". وقد يطول نفَسه بدرجة أكثر فيكون نصه " نُتفةً " أو " قطعةً " أو " قصيدًا ". وهكذا. ويذهب فاضل محمد عبد الله، إلى

---

(١) الباقلانى : إعجاز القرآن ، ج٢، ص٩ .
(٢) الباقلانى : إعجاز القرآن ، ج٢، ص١٥٧ .
(٣) الباقلانى : إعجاز القرآن ، ج٢، ص١٥٧ .
(٤) الباقلانى : إعجاز القرآن ، ج٢ ، ص١٥٦ .
(٥) الباقلانى : إعجاز القرآن ، ج٢، ص١٥٦ .

أن الباقلانى، وهو يجعل حدودا للشعر، راح يقيده بقيود معينة، الهدف منها إبعاد النص الشعرى عن النص القرآنى. ونظريته هاته تقوم على أركان أربعة : الكم، الكيف، القصد، الصورة. ويرى أن الباقلانى كان دقيقا فى هذه النظرية، إلا أنه وضع أسسا أفاد فيها من الفكر اليونانى، ونظرية أرسطو فى الشعر. وهى تلك الأفكار التى راجت بشدة فى القرن الرابع الهجرى(١). وإذا كان النص الأدبى ينطوى على " البديع "، فإن هذا البديع يختلف من نص لآخر تبعا لثقافة كل صانع والاكتساب العلمى الذى استطاع أن يحصل عليه. لأن البديع " يمكن استدراكه بالتعلم والتدرب به والتصنع له. كقول الشعر ووصف الخطب وصناعة الرسالة، والحذق فى البلاغة، وله طريق يُسلك ووجه يُقصد، وسلم يُرتقى فيه إليه، ومثال قد يقع طالبه عليه "(٢). وهو فى كل هذا يريد أن يربط أسلوب النص بصاحبه ومدى تمكنه منه وحظه من التعلم والاكتساب.

ونراه فى موضع آخر يشبه النطق بالخط، ويميز الحاذق من غيره، ويجعل الطبع واللطافة من أهم مقومات النص يقول :"وقد شبهوا النطق بالخط، والخط يحتاج مع بيانه إلى رشاقة وصحة ولطف حتى يحوز الفضيلة ويجمع الكمال. وشبهوا الخط والنطق بالتصوير، وقد أجمعوا أن من أحذق المصورين من صور لك الباكى المتضاحك، والباكى الحزين والضاحك المتباكى، والضاحك المستبشر، وكما أنه يحتاج إلى لطف يد فى تصوير هذه الأمثلة، فكذلك يحتاج إلى لطف فى اللسان والطبع فى تصوير ما فى النفس للغير"(٣).

(١) انظر، فاضل محمد عبد الله : الباقلانى ناقدا أدبيا، ص٥٢ .
(٢) الباقلانى : إعجاز القرآن ، ج١، ص١٤٨ .
(٣) الباقلانى : إعجاز القرآن ،ج١، ص١٦١ .

فالنطق يعبر عما بخاطر الإنسان من معان وأفكار، أى هو عملية تجسيدية لحركة الأفكار والمعانى الكامنة فى النفس. وأما الخط، فهو الذى يجعلها من المحسنات. ويتطلب من صاحبه نوعا من الفنية والحيل البارعة، والخبرة الواسعة فى الميدان المعرفى. وهو لا يختلف كثيرا عن النطق فكلاهما يعتمد على الملكة والاكتساب لنقل مشاعره إلى الآخرين نطقا أو كتابة. وكلما كان حظه منهما أوفر، كان كلامه أعلى وأبين للمراد. ومن ثم تُصغى إليه الآذان وتميل نحوه القلوب ؛ أى أنه "إذا علا الكلام فى نفسه، كان له من الوقع فى القلوب والتمكن فى النفوس ما يذهل ويبهج ويؤنس، ويطمع ويؤيس، ويضحك ويبكى، ويحزن ويفرح... ويرمى السامع من وراء رأيه مرمى بعيدا "[1].ولا يعلو الكلام فى نفس صاحبه إلا إذا أصبح خبيرا بفن القول. ولا يبلغ الكلام هذه المنزلة الرفيعة لدى القارئ، إلا إذا أحسن الأديب التعبير عما يجول بخاطره، والأغراض القائمة فى نفسه."ومن المدهش أن ازدواجية الأسلوب عند الباقلانى قادته إلى ربط الأسلوب بصاحبه ربطا محكما، على غير المألوف فى الدراسات القديمة. فالكلام إنما يفيد الإبانة عن الأغراض القائمة فى النفوس. وهذه الأغراض لا يمكن التوصل إليها بأنفسها بل هى محتاجة إلى ما يعبر عنها"[2].

وقد أشار إلى ما يشبه هذا صلاح رزّق، إذ رأى أن المنهج النقدى عند الباقلانى اكتسب قوة ووضوحا. ويتمثل ذلك فى صراحته فى جعل غاية الكلام الإبانة عما فى النفس، وما يقتضيه ذلك من سمات اللفظ والمعنى. ثم فى الأثر النفسى الذى يحققه النص لدى القارئ[3].

---

(١) الباقلانى : إعجاز القرآن ، ج١، ص١٧٢ .
(٢) محمد عبد المطلب: مفهوم الأسلوب فى التراث، مجلة فصول، ١٩٨٧، ع ٣ / ٤، ص٤٩ .
(٣) انظر، صلاح رزق : أدبية النص، ص٣٣ .

أما حاتم الصكَر، فيرى " أن الباقلانى يقاضى النصوص مقاضاة هيأ أحكامها ونتائجها قبل انعقادها"(١).

خامسا : النص عند عبد القاهر الجرجانى :

يتضح مفهوم النص الأدبى عند عبد القاهر الجرجانى من خلال حديثه عن كل من " الفصاحة " و "البلاغة " و" البيان "، وأيضا من خلال حديثه عن مستويات الكلام وشعريته مركزا على خصائصه الفنية ووظائفه الاجتماعية ولكن الكلام عنده، كما هو عند الذين سبقوه، ذو مستويات عدة. بدءًا من الكلام الغادى مرورا بالكلام الأدبى إلى النص القرآنى الذى هو كلام معجز. ولا يمكن للإنسان أن يدرك الإعجاز وأن يحدد مواطنه، إلا إذا كان عالما بالشعر وحدوده متفطنا لفصاحته وبيانه ومدركا لخصائصه الفنية. وذلك أنه "إذا كنا نعلم أن الجهة التى منها قامت الحجة بالقرآن وظهرت، وبانت وبهرت، هى أن كان على حد من الفصاحة تقصر عنه قوى البشر، ومنتهيا إلى غاية لا يطمح إليها بالفكر، وكان محالا أن يعرف كونه كذلك - إلا من عرف الشعر الذى هو ديوان العرب، وعنوان الأدب، والذى لا يشك أنه كان ميدان القوم إذا تجاروا فى الفصاحة والبيان، وتنازعوا فيها قصب الرهان"(٢).

إن كلا النصين القرآنى والأدبى، ينتمى إلى اللغة. ولكن فصاحة الأول غير فصاحة الثانى، والغاية غير الغاية. على الرغم من بلوغ العرب أوج الفصاحة والبلاغة. هذه المعرفة هى التى جعلتهم ينبهرون بفصاحة النص القرآنى. ولو لم يكونوا أصحاب بلاغة، ما ذهلوا

---

(١) حاتم الصكَر : ترويض النص، ص١٤ .
(٢) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز، ص ص٦١ ، ٦٢ .

لفصاحته وبلاغته. وهذا يعنى أن الفصاحة عند عبد القاهر مراتب ومواطن لابد من إدراكها ووضع اليد عليها للتفرقة بين الكلام العادى والكلام الأدبى من جهة، وبين كلام البشر والكلام المعجز من جهة أخرى.

بالإضافة إلى ذلك، أن الفصاحة عنده علم مثل العلوم الأخرى ينالها الإنسان بالانقطاع إليها، ويدركها الخبير بالنصوص والكيفية التى تنظم بها. لأنها لا تُوصف بل تُعايَن وتوضع عليها الأيدى فى الكلام مثلما يضع مهندس البناء يده على كل لبنة من لبنات بنائه ليتأكد من استقامة جدرانه. فخبير الكلام مثل خبير البناء، ووظيفتهما سواء. وقد أشار إلى هذا وهويقارن بين عالم الكلام المدرك لعلم الفصاحة وعالمى النسيج والبناء يقول :"لا يكفى فى علم الفصاحة أن تنصب لها قياسا، وأن تصفها وصفا مجملا وتقول فيها قولا مرسلا، بل لا تكون من معرفتها فى شىء حتى تفصل القول وتحصل، وتضع اليد على الخصائص التى تعرض فى نظم الكلام وتعدها واحدة واحدة، وتسميها شيئا شيئا وتكون معرفتك معرفة الصنع الحاذق الذى يعلم علم كل خيط من الإبريسم الذى فى الديباج وكل قطعة من القطع المنجورة فى الباب المقطع، وكل آجرة من الآجر الذى فى البناء البديع"(١).

إن الفصاحة بهذا المفهوم، تعنى إدراك الإمكانات التعبيرية عند منشئ النص، وإدراكها وتسميتها عند تلقى الصياغة الأدبية. كما تعنى أيضا النظم والأسلوب بل وتعنى أكثر من ذلك البيان الذى هو أصل هذه الخصائص الأسلوبية، التى ينطوى عليها النص الأدبى وأرسخها. لأنها لم تصبح عنده خاصة باللفظة الواحدة بمعزل عن السياق، بل

(١) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز، ص٨٦ .

أصبحت خاصة بالنظم والتأليف، وبذلك تداخل مدلولها مع مدلول البيان الذى به يرتقى الكلام من مستواه العادى إلى مستواه الفنى، والذى يصفه عبد القاهر بقوله :"إنك لا ترى علما هو أرسخ أصلا، وأسبق(*) فرعا، وأحلى جنى، وأعذب وردا وأكرم نتاجا، وأنور سراجا، من علم البيان الذى لولاه لم تر

لسانا يحوك الوشى، ويصوغ الحلى، ويلفظ الدر وينفث السحر، ويقرى الشهد، ويريك بدائع من الزهر، ويجنيك الحلو اليانع من الثمر(١).

يتضح من كلام عبد القاهر هذا، أنه يصف "البيان" والنص الأدبى. فالبيان عنده علم، بل هو أرسخ العلوم وأساس كل كلام فنى. وأن الكلام لا يوصف بالفنية إلا إذا كان منشئه ملما بجوانب هذا العلم، كونه " أكرم نتاجا "، وبه يُعمد إلى إبداع التنوعات اللغوية والتعبيرية. ومن ثم يشمل كلا من الفصاحة والنظم والأسلوب. أما النص الأدبى عنده، فمتعدد الصفات، فهو "وشى " و " حلى " و " دُرّ " و "سحر " و " شهد " و " أزهار بديعة " و "ثمار يانعة ". ومعنى هذا، أن النص الأدبى يؤدى وظيفة نفسية تشبه الوظيفة النفسية التى تؤديها هذه الأشياء عند النظر إليها أو الفوز بها. إنه كلام متعدد الخصائص الفنية وترتاح له النفس كما ترتاح لتلك الأشياء. كون الأديب يعمد إلى تنويعاته

(*) يبدو أن الصحيح هو " أبسق " بدلا من " أسبق ". استنادا إلى قوله تعالى:
﴿ والنَّخْلَ بَاسِقاتٍ لها طَلْعٌ نَضِيدٌ...﴾ . سورة : ق / ١٠
وجاء فى المعجم الوسيط مايلى : " بسق الشىء، بسوقا : تم ارتفاعه. و الرجل : علا ذكره فى الفضل. ويقال : بسَق أصحابَه، وعليهم. وفى حديث ابن الحنفية : " كيف بسق أبو بكر أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم ". و فى الشىء : مَهَرَ.... تبسَّق: الشى. ارتفع.(انظر، المعجم الوسيط، ج١، مادة : (بسَقَ)، ص٥٧).
(١) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز، ص ٥٩

التعبيريّة بناءً على انتقاء واع يُنسقه ويرتبه ترتيبا حسنا يوافق غرضه ومقامه. وذلك بناءً على ما يمليه عليه بيانُه. إن التصور الذهنى للنص الأدبى لدى عبد القاهر، قائم على الناحية التنسيقية لبناه وأجزائه، وفقا لتناسق الأفكار والمعانى؛ أى على الطريقة التى يتبعها المتكلم، فى نظم وحدات النص وتوزيعها عبر الكلام توزيعا مناسبا. لأن الصعوبة تكمن فى الوصول إلى المقاصد بوساطة تضافر دواله. فالذى ينبغى أن يدركه المتلقى "هو أن يصعب مرام المعنى بسبب اللفظ، فصعوبة ما صعب من السجع هى صعوبة عرضت فى المعانى من أجل الألفاظ، وذاك أنه صعب عليك أن توفق بين معانى تلك الألفاظ المسجعة وبين معانى وبين معانى الفصول التى جعلت أردافا لها فلم تستطع ذلك إلا بعد أن عدلت عن أسلوب إلى أسلوب، أو دخلت فى ضرب من المجاز، أو أخذت فى نوع من الاتساع، وبعد أن تلطفت على الجملة ضربا من التلطف "[1].إن المتكلم حر فى اختيار العبارة أو الصيغة التى يراها مناسبة لغرضه ومعناه. وأن مهمة اللغة تُجاه الأسلوب تكمن فى تحديد المداليل ووضع العلامات الخاصة لكل جزء من أجزاء النص. ثم إن " العدول " المشار إليه، لا يكون إلا فى النص الأدبى. أما فى الكلام العادى فلا يحدث هذا العدول، لأن الغرض هناك ليس هوالغرض هنا. ومن ثم يكون " العدول " والدخول فى نوع من " المجاز " خاصية من الخصائص الفارقة بين النص الأدبى والنص غير الأدبى. وإن كان النصان ينتميان إلى مجال اللغة التى تختلف عن الكلام. فهى قوانين وأنظمة، وهو استخدامٌ لهذه القوانين والأنظمة فى حدث كلامى معين، بحيث تتحول هذه القوانين بفعله إلى حقيقة فعلية. فالألفاظ عند عبد القاهر ليس لها صفة فى ذاتها ؛ أى عندما تكون خارجة عن

---

(١) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز، ص١٠٢ .

التركيب. أما داخل التركيب فلها أوصاف متعددة يحدد السياق نوعيتها. ودلالة ذلك "أنه لا يكون كلام من جزء واحد، وأنه لابد من مسند ومسند إليه ؛ وكذلك السبيل فى كل حرف رأيته يدخل على جملة " كأنَّ " وأخواتها ؛ ألا ترى أنك إذا قلت : " كأنَّ " يقتضى مشبها ومشبها به، كقولك : "كأنَّ زيدا الأسد " ؟ وكذلك لو قلت " لو " و " لولا " وجدتهما يقتضيان جملتين تكون الثانية جوابا للأولى "(١). وهكذا يفرق عبد القاهر بين اللغة والكلام، أو يمكن القول، بين النظام واستخدام هذا النظام. فالأول ظاهرة اجتماعية اصطلاحية توقيفية. والثانى ظاهرة فردية يلجأ إليها الإنسان لتحقيق غاية ما، ووفق دلالة معينة. وأما التفرقة بين نص ونص آخر، فقد اتخذ فيه عبد القاهر مقياسا فنّيا هو "النظم ". والتفرقة المقصودة، هنا، لا تتعلق بصحة الألفاظ ومدى مطابقتها للقوانين النحوية، بل التفرقة بين الأساليب المستخدمة ؛ أى بين النواحى الفنية.لأن " صنعة الشاعر هو ذلك النظم المخصوص للكلمات التى تحتل فيه الكلمة موضعها الأخص بها، فتكتسب قيمة خاصة، ودلالات خاصة، فتتآزر مع جاراتها فى أداء مضمون متفرد ؛ ذلك لأن هذا المضمون حينئذ لا يصبح مجرد دلالات معجمية للألفاظ. ولكنه فوق ذلك علاقات جديدة ونسب مبتكرة، يهتدى إليها الأديب بذوقه المتفرد، ويكتشفها المتلقى بالتأمل الدقيق "(٢).

بالإضافة إلى ذلك، فإن " النظم " لا يكون إلا فى النصوص الأدبية. وأن"الكلام الأدبى دون غيره هو الذى ينسب إلى قائله، ويعبر عن

(١) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز ، ص٥١ .

(٢) حسن طبل : المعنى الشعرى فى التراث النقدى، ص١٨٨ .

فاعليته العقلية. وهنا فقط أى على مستوى النظم تتحقق للمتكلم أقصى درجات الحرية الممكنة داخل قوانين اللغة "(*). فقد يعبر إثنان عن شىء واحد، فيأتى نصاهما مختلفين من حيث الكيفية فى التعبير، وكذا من حيث الدلالة. لأن كل واحد منهما يستخدم حلية خاصة به، كونه حرًا فى هذا الاستخدام. وهذه الحلية اللفظية التى ينفرد بها كل واحد، يكون لها أثرها فى تغيير دلالة كل نص. وهذا ما لاحظه عبد القاهر فى نصى كل من الشاعرين: ابن المعتز، وابن بابك فى وصفهما للسيف. يقول ابن المعتز :

فى كَفه عَضبٌ إذَا هزَّه * * حَسبتَهُ من خَوفه يَرتَعد.

ويقول ابن بابك :

فَمَا اضطَرَبَ السَّيفُ من خيفَة * * وَلاَ أُرعدَ الرُّمحُ من قرَّة.

يعلق عبد القاهر على وصف ابن المعتز، قائلا :"فقد أراد أن يخترع لهزة السيف علة فجعلها رعدة تناله من خوف الممدوح وهيبته"(٢). وأما عن وصف ابن بابك له، والذى حاول فيه أن يحتذى حذو ابن المعتز، فيعلق عليه بقوله :"إن كون حركات الرمح فى ظاهر حركة المرتعد لا يوجب أن يكون ذلك من آفة وعارض، وكأنه عكس القضية، فأبى أن تكون صفة المرتعد فى الرمح للعلل التى لمثلها تكون فى الحيوان. وأما ابن المعتز فحقق كونها فى السيف على حقيقة العلة التى تكون فى الحيوان"(٣). يتضح من هذا الاختلاف فى التعبير، أن النص الأدبى هو ذلك الكلام الذى تتفاوت فيه الحيَل الأسلوبية. فكل أديب يختار

(١) نصر حامد أبو زيد:مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجانى،مجلة فصول (الأسلوبية)،مج٥،١٩٨٤،ع١، ص١٥ .

(٢) عبد القاهر الجرجانى : أسرار البلاغة، ص٢٦٦ .

(٣) عبد القاهر الجرجانى : أسرار البلاغة، ص٢٦٦ .

الأسلوب الذى يوافق أفكاره ومعانيه، وأن للأداة التعبيرية طاقات تعبيرية متباينة ومتفاوتة. وعن طريق هذا التفاوت "يفضل بعضُ الكلام بعضا ويتقدم منه الشئُ الشئَ. ثم يزداد فضله ذلك ويترقى منزلة فوق منزلة ويعلو مرقبا بعد مرقب، وتُستأنف له غاية بعد غاية، حتى ينتهى إلى حيث تنقطع الأطماع، وتحسر الظنون، وتسقط القوى وتستوى الأقدام فى العجز"(١). وقد يكون هذا التفاوت والتباين بين النصوص فى طريقة ضم الوحدات بعضها إلى بعض ؛ أى فى الأساليب، وقد يكون فى الأهداف والغايات. وقد يغلب على نصوص طابع المبالغة والإغراق فى الوصف، فى حين تكون أخرى أقل منها تجوزا واتساعا. وفى هذا المعنى يشرح عبد القاهر مقولتى " خير الشعر أصدقه " و " خير الشعر أكذبه " فيقول: "فمن قال " خيره أصدقه " كان ترك الإغراق والمبالغة والتجوز إلى التحقيق والتصحيح، واعتماد ما يجرى من العقل على أصل صحيح، أحب أليه وآثر عنده، إذ كان ثمره أحلى، وأثره أبقى، وفائدته أظهر، وحاصله أكثر. ومن قال : "أكذبه " ذهب إلى أن الصنعة إنما تَمُدُّ باعها، وتنشر شعاعها ويتسع ميدانها، وتتفرع أفنانها، حيث يعتمد الاتساع والتخييل، ويُدَّعى الحقيقة فيما أصله التقريب والتمثيل وحيث يقصد التلطف والتأويل... وهناك يجد الشاعر سبيلا إلى أن يبدع ويزيد..." (٢).إن اختلاف المقولتين راجع إلى اختلاف النظرة للصنعة نفسها. فهناك من صانعى النصوص من يقيد نفسه بما يمليه عليه عقله، وبما يفرضه عليه واجبه تُجاه المجتمع الذى يعيش فيه. فيكتفى بما يراه مناسبا له، لأنه يشعر بأنه فى خدمته. ومنهم من يستسلم لخياله، دون تشذيب من العقل،

---

(١) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز، ص٨٥ .
(٢) عبد القاهر الجرجانى : أسرار البلاغة، ص٢٥٠ .

ودون تقييد أو التزام، فيتوسع فى كلامه كونه يشعر بنوع من المتعة عندما يرى بأنه ليس هناك عائق يحد من حريته فى التعبير ويذهب عبد القاهر، فى مواطن أخرى، إلى ربط مفهوم النص الأدبى بشاعريته. وذلك من خلال حديثه عن " معنى المعنى ". قائلا :"الكلام على ضربين: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده... وضرب آخر أنت لاتصل

منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذى يقتضيه موضوعه فى اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض، ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل... وتعنى بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذى تصل إليه بغير واسطة. وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضى بك ذلك المعنى إلى معنى آخر"(١). ينطوى هذا النص على مجموعة من العناصر التأسيسية لمفهوم النص عنده. منها أن النص ظاهرة كلامية. والظاهرة الكلامية، طريقة من طرق الاستخدام اللغوى لأغراض فنية تأثيرية، يتجاوز فيه صاحبه المعنى القريب إلى معنى آخر بعيد، يتوصل إليه القارئ بعد التدبر والتأمل. لأن القارئ هو الذى توكل إليه مهمة الوصول إلى هذا المعنى البعيد. خاصة وأن عبد القاهر يخاطب القارئ، وذلك باستخدام ضمير الفصل " أنت ". بالإضافة إلى ذلك أن ألفاظ النص الأدبى تنطوى على دلالات مباشرة وأخرى غير مباشرة، عبر عنهما عبد القاهر بمصطلحى " المعنى " و " معنى المعنى " على الترتيب. وهذه المعانى، عنده، على نوعين : نوع أوّلى، وهو الذى تقصُر فيه المسافة بين الصوت والدلالة. ونوع ثان بعيد، وهو المعنى المقصود من الكلام، والذى ينطلق فيه القارئ من هذا المعنى القريب للوصول

---

(١) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز، ص ص٢٥٨ ، ٢٥٩ .

إليه. فقد يكون الأديب قد قصد المعنى الأولى، وقد يكون قد قصد الثانى، والقارئ هو الذى يتدبر الأمر ليفرق بينهما عن طريق الاستدلال المستخدم القائم على مرجعية معينة، لأنه يمكن أن تُستخدم الألفاظ استخداما شفًافا أو استخداما مكثفا. ويتم الوصول إلى هذا الأخير انطلاقا من المعنى الأوّلى الذى يشير إليه ظاهر اللفظ. ومن هنا يصبح اللباس الذى يخفى المعنى الثانى ليس هو اللفظ، بل معناه الأولى، والذى هو " الواسطة "، كون المتلقى ينطلق منه للوصول إلى المعنى الثانى. لأن المدلولات الأولية تتحول، فى رأى عبد القاهر، إلى دوال. وكأنه يدعو القارئ إلى تفكيك النص إلى وحداته وتأويلها. وهذه نظرة جديدة لم تكن موجودة لدى النقاد والبلاغيين الذين سبقوه، ولم نستشف ذلك من آرائهم الخاصة بالبيان العربى. ويرى أحمد على دهمان، أن عبد القاهر"يحدد مفهوم المعنى مأخوذا من دلالة اللفظ الوضعية، أى من وظيفة اللفظ الإشارية. ومعنى المعنى عنده هو ما يمكن أن نعقله من الدلالة الأولية للمعنى فى الجملة، بحيث يؤدى بنا إلى معنى آخر، ومدار هذا المعنى...على الأنواع البلاغية للصورة الفنية"(١).أما حمادى صمود، فيرى فى رأى عبد القاهر أرقى مراتب البلاغة، ومنتهى ما وصلت إليه. وأن الذين سبقوه كانوا يحومون حول هذه الحقيقة التى قررها، دون أن يفكوا مغالقها"حتى جاء رجل جمع إلى الذوق الأدبى قدرة المجادل وصرامة العالم، فإذا ما أشكل على أجيال من البلاغيين يوجز فى عبارة هى قمة من قمم التفكير العربى إطلاقا، ومنتهى ما وصلت إليه البلاغة فى تفسير طرائق الأداء اللغوى فى النص الأدبى، وتلك العبارة هى " معنى المعنى " "(٢). الذى يعده

---

(١) أحمد على دهمان : الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجانى، دار طلاس ، دمشق، ط١، ١٩٨٦، ج١، ص ص٢٢٨ ، ٢٢٩ .

(٢) حمادى صمود : التفكير البلاغى عند العرب، ص٤١٠ .

مصطلحا متميزا، ولبنة جديدة أَساسية أُضيفت إلى هرم البلاغة والدراسات البلاغية، لتبلغ أوج علوها وازدهارها. ثم يمثل للحقيقة والمجاز عند عبد القاهر بهذا الشكل:

الحقيقة:دال ← مدلول . المجاز:دال ← مدلول ١ ← مدلول ,٢

إن الذهن عندما يتلقى اللفظ، يثير فيه معناه الحقيقى الذى تواضع عليه المتواضعون. ثم يعرضه على السياق الذى ورد فيه، فإن وافقه اكتفى به وإن لم يوافقه بحث عن معنى آخر يوافقه. ولكى ينتقل معنى اللفظ من معناه الأول أى المعنى الحقيقى، إلى المعنى الثانى ؛ أى إلى المجاز، لابد له من مُسوّغات تبيح له هذا الانتقال القائم فى التواضع اللغوى على كل من " العلاقة " و "القرينة "(*).هاتان المسوغتان هما اللتان تصرفان الذهن من المعنى الأول إلى المعنى الثانى. لأن اللفظ لا يؤدى وظيفته إلا إذا توفر فيه وجهان : الوجه الحسى المتمثل فى الناحية الصوتية ؛ أى فى الشكل. ثم الوجه المعنوى المتمثل فى المدلول الذى يشير إليه. وعندما يتوصل ذهن المتقبل إلى هذا المدلول الذى يقصده الباث يكون قد أدى وظيفته التى حمَّله إياها. ومن هنا تتفاوت الصور البلاغية فى النص الأدبى، من حيث قربها أو بعدها من النفس.

وأما عز الدين إسماعيل، فيرى أن "النص عند الجرجانى لا يفضى بمكنونه وحده؛ والمخاطب لا يؤوله تأويلا ذاتيا صرفا بمعزل عن مكوناته ونظام تكوينه. العبارة فى ذاتها تعنى، ولكنها تعود بهذا المعنى فتعنى به معنى آخر ؛ والمخاطب مطالب باستكشاف هذا المعنى الآخر

(*) العلاقة بين المعنى الحقيقى والمعنى العارض هى المشابهة أو غيرها. والقرينة قد تكون لفظية أو حالية، تبعا للسياق الذى ينبنى عليه المجاز، بما يشير بأن المعنى الحقيقى ليس هو المراد، أو هى : ما يمنع من إرادة المعنى الموضوع له.)انظر، أحمد الحملاوى : زهر الربيع فى المعانى والبيان والبديع، مصطفى البابى الحلبى، ط٤، ص١٣٩).

وتحديده "[1]. وتعد الاستعارة أهم لون بلاغى اعتمد عليه عبد القاهر فى البحث عن شاعرية النص. وقد حددها فى المعنى وليس فى اللفظ مخالفا بذلك السابقين. وقد نظر إليها على أنها"ضرب من التشبيه، ونمط من التمثيل ؛ والتشبيه قياس، والقياس يجرى فيما تعيه القلوب، وتدركه العقول، وتستفتى فيه الأفهام والأذهان لا الأسماع والآذان "[2]. أى أن الناحية الحسية الصورية ليست لها قيمة فى ذاتها، بل بما تشير إليه من معان وأخيلة. وأن قيمة اللفظ تكمن فى معناه، ومن ثم يكون المعنى المثبت فى الاستعارة لا يُعرف من اللفظ المستعار ولكن يُعرف من معناه، بعد أن يحدده السياق. لأن الألفاظ لا تتغير، وإنما الذى يتغير هو المعنى. ومن هنا فإن الاستعارة ليست مجرد نقل الألفاظ من وضع لغوى إلى وضع لغوى آخر.

ويتضح هذا من خلال تحليل عبد القاهر الجرجانى لبيتى تأبط شرًا والمتنبى. يقول تأبط شرًا :

إِذَا هَزَّهُ فى عَظم قَرن تَهَلَّلَت * * نَوَاجذُ أَفوَاه المَنَايَا الضَّوَاحك.

ويقول المتنبى :

خَمِيسٌ بِشَرق الأرضِ وَالغَرْبِ زَحفُهُ * وَفِى أُذُنِ الجَوزَاء مِنهُ زَمازِمُ[3].

يعلق عليهما عبد القاهر، فيقول :"لما جعل المنايا تضحك جعل لها الأفواه والنواجذ التى يكون الضحك فيها... ولما جعل الجوزاء تسمع

---

(١) عز الدين إسماعيل : قراءة فى معنى المعنى عند عبد القاهر الجرجانى مجلة فصول(قضايا المصطلح الأدبى)، مج٧، ١٩٨٧،ع٣/٤، ص٤٤ .

(٢) عبد القاهر الجرجانى : أسرار البلاغة، ص٢٠ .

(٣) المتنبى : الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٠، ص٣٨٧ .

والبيت من قصيدة عنوانها " على قدر أهل العزم " مدح بها سيف الدولة سنة ٣٤٣ ه. وهو البيت الثامن عشر، من قصيدة مطلعها : على قدر أهل العزم تأتى العزائم ـــــ وتأتى على قدر الكرام المكارم.

الخميس : الجيش ؛ أى هم خميس. الجوزاء : نجمان معترضان فى وسط السماء.

على عادتهم فى جعل النجوم تعقل ووصفهم لها لما يوصف بها الأناسى، أثبت لها الأذن التى بها يكون السمع من الأناسى. فأنت الآن لا تستطيع أن تزعم فى بيت الحماسة، أنه استعار لفظ النواجذ ولفظ الأفواه، لأن ذلك يوجب المحال... فليس إلا أن تقول، إنه لما ادّعى أن المنايا تُسر وتستبشر، إذا هو هزَّ السيف، وجعلها لسرورها بذلك تضحك، أراد أن يبالغ فى الأمر فجعلها فى صورة من يضحك حتى تبدو نواجذه من شدة السرور... إن الاستعارة إنما هى ادّعاء معنى الاسم للشىء، لا نقل الاسم عن الشىء "(1).

فما يلفت النظر لدى عبد القاهر، هنا، هو ربط الاستعارة بالمعنى وليس بظاهر اللفظ. وأنها عنده "ادعاء ". فالشاعر عندما قال " أفواه المنايا " إنما هو إدعاء منه. ولكنه ادعاء صفات ؛ أى ادعاء معنى وليس أدعاء لفظ. فقد ادعى الشاعرأن المنايا من صفات البشر ولذلك جعل لها دلالة تشبه دلالة البشر، وهى "الأفواه ". وبذلك ينتفى النقل فى الاستعارة.وأما المتنبى(٣٠٣ - ٣٥٤هـ)، فإنه لما أضفى معنى الإنسانية على الجوزاء وأدخلها فيها وادعاها لها، جعل لها صفة من صفات الأُناسى وهى الإصغاء "بالأذن ". وهذا من أجل التحليق بالمعنى وصبغ العبارة بالصبغة الفنية اللاَّئقة. وبما أن الأمر كذلك، فإن الشاعرين لم ينقلا اللفظين عما وضع لهما، لأن النقل يعنى استبعاد المعنى المصطلح عليه لكل من "الأفواه " و" الأذن "، وهذا ما لم يقوما به. ولذلك نفى عبد القاهر عن الاستعارة معنى "النقل".

على أن بعض الدارسين المعاصرين لم يستسيغوا معنى "الادعاء" من عبد القاهر، مع استساغتهم نفى النقل عنها. نذكر منهم جابر عصفور الذى يقول: "ولكن مثل هذا الفهم لن يكون فى نظر عبد

---

(١) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز، ص ص٣٨٧ ، ٣٨٨ .

القاهر إلا ضربا من العبث، لأنه يخل بمبدأ التمايز بين الأشياء، ويعبث بالنسب المنطقية المفترضة بين العناصر والمسميات. ومفهوم الادعاء نفسه فضلا عن ربط الاستعارة بالإثبات إنما هو من أثر الثقافة المنطقية والكلامية التى كان على عبد القاهر أن يتزود بها باعتباره من الأشاعرة "[1]. ثم يتوصل إلى أن الاستعارة لا يمكنها أن تكون "من قبيل النقل أو التعليق أو الادعاء، وإنما تصبح لو أخذنا أبسط أشكالها فيما يقول ريتشاردز «عبارة عن فكرتين لشيئين مختلفين، تعملان معا خلال كلمة أو عبارة واحدة تدعم كلتا الفكرتين، ويكون معناها ، أى الاستعارة ، محصلة لتفاعلهما [2]. ». فالملاحظ أن عبد القاهر لم يكتف فى نظرته للنص الأدبى ومفهومه له، بسرد آرائه ونظراته نظريا، بل طبقها على كثير من النصوص، شارحا حينا ومحللا طورا ومؤولا تارة أخرى. وبهذا فإنه يجوز لنا أن نقول مع محمد عبد المطلب. من أن عبد القاهر قد توصل، بفضل ذوقه السليم ودربته الطويلة وخبرته الواسعة فى ميدان الدراسة البلاغية إلى إدراك عمليتين مهمتين فى العملية الإبداعية، توصلت إليهما الدراسات الحديثة. وهما " الاستبدال " و " التوزيع ". إذ يرجع الاستبدال إلى الطاقة الإبداعية لدى الأديب والتى سماها عبد القاهر بمرحلة " المزية والفضيلة ". وهى المرحلة التى يتجاوز فيها الإبلاغ إلى التأثير ؛ أى تجاوز الصحة والخطإ فى النحو، والتى تسمى فى الدراسات الحديثة "بالعلاقات الركنية"(*)[1].

---

(١) جابر عصفور: الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى عند العرب، ص٢٢٧ .

(٢) جابر عصفور: الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى عند العرب، ص٢٢٧ .

(*) يشرح محمد عبد المطلب " العلاقات الركنية "، بأنها هى التى تلحق عملية اختيار المتكلم من رصيده المعجمى، والتى تخضع لقانون التجاور. ودلالاتها رهينة بسلامة التركيب حسب قواعد النحو" (انظر، البلاغة والأسلوبية، ص٥١).

(٣) جابر عصفور: الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى عند العرب، ص٢٢٧ .

وأمـا " الادعـاء " عند عبـد القـاهر، فـيعنى الشـعور الذى ينتـاب الشـاعر، بحيث يَتَبدَّى له أن المسـتعار قد خرج عن طبيعتـه المألوفة وتحـول إلى جنس آخر يشـبـهـه فى مـعنى من المعـانى أو صـفـة من الصـفـات. والذى أفـضى به إلى المعنى الآخر، هو شـدة الإحسـاس به، فيبالغ فى الوصف. ومن هنا كانت الاستعارة من أبلغ الصور البلاغية. " لأنها تشكل الأشيـاء تشكيلا آخر، وتمحـو طبائعها وتعطيها صفات وأحوالاً أخرى يفرغها الشاعر والأديب وفقا لحسه وضروب انفعالاته وتصـوراته... الاستـعارة تنفض عن الأشيـاء أوصافـها الأليـفة وتفـرغ عليها أوصافا وجدانية"(١). يتضح لنا من كل هذا، أن النص الأدبى فى بيئتى المتكلمين والفلاسفة قد تحدد مفهومه بناءً على موازنته بين النص القـرآنى والنص العـادى. وأيضـا من خـلال تحـديد بعض المصطلحات ووصفهم لها، واختصاصهم إياها بمزيد من العناية. مثل " البيان " و "البلاغة " و " الأقاويل " و " معنى المعنى " وغير ذلك.

كما تمت مُحاصرته أيضا بالتَّعرض لوظائفه وأدواته التعبيرية، كونه صناعة مثل بقية الصناعات الأخرى. والتفاوت بين النصوص إنما هو راجع إلى التحكم فى هذه الصناعة أحيانا، وعدم التحكم فيها أحيانا أخرى. كما وثَّقوا الصلة بين النص وصانعه وبمتلقيه فى آن واحد. إن الزاوية التى نظر منها المتكلمون إلى النص الأدبى تباين الزاوية التى حاصره الفلاسفة من خلالها. ولكن هذا التباين لم يكن تباينا فى الجوهر، وإنما هو تبـاين فى بعض الإضـافـات واسـتـخـدام بعض المصطلحات الفلسفية الخاصة بهم. ولكنهم يلتقون عند الخصائص النوعية التى يتكون منها النص الأدبى. يرى الفلاسفة أن طبيعة النص

---

(١) محمد محمد أبو موسى : التصوير البيانى، مكتبة وهبة، القاهرة، ط٢، ١٩٨٠، ص١٨٣ .

الأدبى تقوم على الخيال والمحاكاة. وأن الأديب يختلف عن الفيلسوف من حيث القوة الفاعلة. فالأول تتغلب عليه قوة الخيال، فى حين تهيمن على الثانى قوة العقل. ومن ثم يكون مصدر النص الأدبى مصدرا نفسيا، مشوبا بالصور الحسية وبعيدا عن الصور العقلية التى تهيمن على النص البرهانى والنص السوفسطائى. يلتقى المتكلمون مع الفلاسفة عند البُنى الداخلية للنص ويتفقون على أن مستوى التعبير، هو الذى يميز بين النص الأدبى والنص غير الأدبى. وأساس هذا التفاضل قائم على الوظيفة والبنية وأداة التعبير. وأن النص الأدبى أسلوب تتجاوز فيه الوحدات العلاقات المباشرة بين البنية السطحية والبنية العميقة. وبذلك يحتاج الذهن فى إدراكها إلى تأويل.إن النص الأدبى متعدد المستويات، وأن وحداته يطغى عليها التعبير المجازى على التعبير الحقيقى، وأن الذهن فيه ينتقل من المعنى الأول إلى المعنى الثانى. وهذا الأخير هو الذى يجعله يؤدى وظيفتى الإبلاغ والتأثير معا، وذلك بفضل شاعريته التى تبثها صوره الفنية فى نفس متلقيه.وإذا كنا قد وضحنا، حتى الآن، مفهوم النص الأدبى وحددنا نوعيته فى التراث النقدى والبلاغى، وعرفنا نظرة القدماء إليه والزاوية التى كانوا ينظرون منها إليه. فما هى إذاً نظرتهم للكيفية التى ينبغى أن يتشكل بها.؟

الباب الثالث

الوحدات الصغرى الدالة وخصوصيتها فى تشكل النص الأدبى

لدى النقاد والبلاغيين والمتكلمين والفلاسفة

الفصل الأول

الوحدات الصغرى الدالة وتشكيل النص
لدى النقاد والبلاغيين

الفصل الثانى

الوحدات الصغرى الدالة وتشكيل النص
لدى النقاد والبلاغيين

الفصل الأول

الوحدات الصغرى الدالة وتشكيل النص
فى بيئتى النقاد والبلاغيين

أولا : تنظير نقدى وبلاغى للوحدات الصغرى الدالة وتصور لكيفية تشكل النص الأدبى.

ثانيا : وحدات النص وضرورة ترابطه عند ابن طباطبا.

ثالثا : تصور قدامة لائتلاف عناصر النص.

١ اللفظ.

٢ الوزن.

٣ القوافى.

٤ المعنى.

رابعا : ائتلاف اللفظ والمعنى لدى الآمدى و القاضى الجرجانى وأبى هلال العسكرى.

خامسا : الائتلاف لدى أبى حيان التوحيدى وابن رشيق.

سادسا : الفصاحة وحسن التأليف عند ابن سنان الخفاجى.

نروم فى هذا الفصل الحديث عن نظرة النقاد والبلاغيين إلى عناصر النص الأدبى، والشروط التى تقيدوا بها وضعا واستخداما، أثناء وصفهم للنصوص وتحديدهم لهذه العناصر. مع الاكتفاء بنظرتهم إلى الكيفية اللازمة لتماسك أجزاء النص، وما يدخل فى مكوناته من مصطلحات درجوا على استخدامها دعما لهذا التماسك والتلاؤم والائتلاف.

أولا : تنظير نقدى وبلاغيى للوحدات الصغرى الدالة وتصور لكيفية تشكل النص الأدبى.

نعنى بالوحدات الصغرى الدالة للنص الأدبى، اللفظ والمعنى. وهى قضية نقدية ابتدأها اللغويون والنحاة، وأرسى قواعدها النقدية والمعرفية، النقاد والبلاغيون. ولا تزال هذه القضية إلى اليوم من خير روافد البحوث فى النقد الأدبى والفكرى عموما.

وقد بيّنت الدراسات مرتكزات الفكر العربى، وحدّدت نوع نشاطه والكيفية التى كان يتعامل بها مع وحدات النص والطريقة التى يتشكل بها.

إلا أن الاهتمام بإشكالية : اللفظ / المعنى، والانشغال بها لم يكن يؤدى إلى النظرة التطابقية لدى كافة النقاد والبلاغيين فى أبحاثهم البيانية، بل كثيرا ما كانت آراؤهم تتباين حينا وتتشابه طورا. وفى الحالتين تشى نظرتهم بأن اللفظ والمعنى، كيانان منفصلان. كل عنصر

منهما منفصل بعض الانفصال عن الآخر. وهذا الاختلاف هو الذى جعل من هذه الوحدات قضية نقدية(*). وقد اتخذت اتجاهات مختلفة. ولا نريد هنا أن نتحدث عن كل هذه الاتجاهات لدى اللغويين والنحاة. لأن هذا لا يخدم موضوعنا. وسنكتفى فقط، بالتصوُّر البيانى لهذه القضية. وهو تصور قائم على أن الألفاظ لها جانبان: جانب صوتى أو حسى وجانب معنوى. وكل جانب منفصل عن الآخر. فاللفظ يتمتع بنوع من الاستقلالية عن المعنى، غير أنهما يتكاملان كالشكل والمذاق فى الثمار.

وقد اهتم النقاد والمشتغلون بالبيان، بتجلية هذه العلاقة بينهما، ومحاولة تحديد طبيعتها، وتسمية الشعراء الذين كان لهم قصب السبق إليها، والذين حذوا حذوهم. وفى هذا المعنى يشير ابن سلام، إلى أن إمرأ القيس استطاع أن يرسى المثل الأعلى فى شعره. ويتمثل هذا المثل فى "استيقاف صحبه، والبكاء فى الديار، ورقة النسيب، وقرب المأخذ. وشبه النساء بالظباء والبيض، وشبه الخيل بالعقبان والعصى، وقيد الأوابد وأجاد فى التشبيه، وفصل بين النسيب وبين المعنى"(١).

ولعل استخدام ابن سلام لبعض الألفاظ والمصطلحات، مثل : "الحلاوة" و "الرقة " و "العذوبة " و "الطرافة " و "الأسر" و"الفحولة "

(*) لقد أشار اللغويون والنحاة إلى الألفاظ التى لها معنى، والألفاظ التى ليس لها معنى. فالنوع الأول، هوالذى يُسمى لديهم " بالمستعمل". والنوع الثانى أطلقوا عليه مصطلح " المُهمل ". كونه سقط من الاستعمال. وسبب سقوطه هو عدم انطوائه على معنى. مما يبين أن قضية " اللفظ والمعنى " ظهرت أول ما ظهرت عند النحاة واللغويين. لأنهم اصطدموا بهذه القضية عند وضعهم المعاجم والقواعد النحوية. ثم تلقاها عنهم النقاد والبلاغيون. وبذلك يكون النحاة واللغويون هم الذين أصّلوا لهذه القضية النقدية. (ر، اللفظ والمعنى فى البيان العربى : محمد عبد المطلب، مجلة فصول (تراثنا النقدى، ج١) مج٦، ١٩٨٥، ع١، ص٢١ وما بعدها).

(١) ابن سلام الجمحى : طبقات فحول الشعراء ، ص٤٦ .

وغيرها من المصطلحات، مايشى بأنه كان يؤكد على جمالية الشكل ومطابقته للمعانى التى يشير إليها. ففى حكمه على شعر القطامى، يقول :"وكان القطامى شاعرًا فحلا رقيق الحواشى، حلو الشعر، والأخطل أبعد منه ذكرًا وأمتن شعرًا" ويكاد يكرر العبارة نفسها عن شعر لبيد، إذ يقول :"وكان لبيد بن ربيعة، أبو عقيل، فارسا شاعرا شجاعا، وكان عذب المنطق رقيق حواشى الكلام"(١).

وهكذا نلاحظ أن هذه المصطلحات المتشابهة، والتى أطلقها ابن سلام على نصوص شعرية كثيرة لشعراء كثيرين تدل على أن هذه النصوص هى التى لاقت لديه التقدير العالى والميل الكلى إليها. وما ذلك إلا لأن وحداتها الصغرى الدالة كانت منسجمة مع مدلولاتها ونازلة فى المواقع التى ينبغى أن تنزل فيها.

وإذا كان ابن سلام يوضح الكيفية التى تُتَّبع فى ائتلاف هذه الوحدات ولكن الباحث يستطيع أن يستشف ذلك من خلال الأحكام التى كان يطلقها على نصوص الشعراء. مثل روايته عن سليمان بن إسحاق الربَّالى، عن يونس أنه قال: "الشعر كالسراء والشجاعة والجمال، لاينتهى منه إلى غاية"(٢). لأن غايته فى نفسه. ولا يكون جميلا إلا إذا خلا مما يشين شكله وهيئته ضمانا له فى تحقيق الجمال. أما إذا لم يستطع الشاعر المؤاخاة بين عناصره مع ما تدل عليه من مدلولات وفق عناصر أخرى، فإن النص لا يتحقق له هذا الجمال.

وقد شُبه النص الشعرى، فى هذه المقولة، "بالسراء" ؛ أى بالعلو والارتفاع والمثل الأعلى، و "الشجاعة " و "الجمال" وهى من الصفات

---

(١) ابن سلام الجمحى : طبقات فحول الشعراء ، ص٥٣٥ .

(٢) ابن سلام الجمحى : طبقات فحول الشعراء ، ص١٣٥ .

المحبوبة لدى الناس، واللافتة لانتباههم. وفى هذا تأكيد على الوظيفة الجمالية للنص. ولكن هذه الوظيفة لا يمكنها أن تسيطر على بقية الوظائف الأخرى فى النص إلا بالاستخدام الأدبى لعناصره استخداما يجعل منه مقوّما خاصا به لا يتجاوزه إلى غيره؛ لأن التنافر والاضطراب من الأشياء التى تُنزل النص من عليائه.

وقد أشار ابن سلام إلى هذا الاضطراب، عندما ذكر سبب تسمية عدى بن ربيعة بالمهلهل، فيقول :"وكان أول من قصَّد القصائد وذكر الوقائع، المهلهل بن ربيعة التغلبى فى قتل أخيه كليب وائل قتلته بنو شيبان، وكان اسم المهلهل عَديا، وإنما سُمى مهلهلا لهلهلة شعره كهلهلة الثوب، وهو اضطرابُه واختلافه"(١). ثم يذكر بيت النابغة الذبيانى، من قصيدته إلى النعمان، وقد وشى به بنو قريع بن عوف، يتبرأ مما كذبوا عليه. والبيت هو :

أَتَاكَ بقَول هَلْهَل النَّسْج كاذب ** وَلَمْ يَأْت بالحَقّ الَّذى هُوَ صَانعُ.

فالهلهلة إذاً، صفة سلبية فى النص الأدبى عند ابن سلام.

وهى صفة يتميز بها شعر عدى بن ربيعة، الذى عُرف بهذه السمة الغالبة على أشعاره.

ويرى ابن قتيبة أنه"سُمى مهلهلا لأنه هلهل الشعر، أى أرقه، وكان فيه خنث، ويقال إنه أول من قصَّد القصائد. وفيه يقول الفرزدق : ومهلهل الشعراء ذاك الأول"(٢).

ويبدو أن مدلول " الهلهلة" يختلف من ابن سلام إلى ابن قتيبة. لأن الأول أتبعها بعبارة " الاظطراب والاختلاف " وهى صفة غير حميدة. والثانى أردفها بكلمة " الرقة " وتعنى الجودة.

(١) ابن سلام الجمحى : طبقات فحول الشعراء ، ص٦٦ .
(٢) ابن سلام الجمحى : طبقات فحول الشعراء ، ص٣٩ .

إن تسمية بعض الشعراء ببعض الصفات التى غلبت فى نصوصهم الشعرية، دليل على أن نقادنا القدماء بل الأوائل منهم لم تغب عنهم بعض الظواهرالفنية التى تعطى النص بلاغته، والتى تنهض بها وحداته عندما تكون فى سياق يلائمها. وإذا تحقق للنص التوافق التام والمواءمة التامة بين الدال والمدلول، كان الكلام مكسوا بالجمال والفن. ولهذا السبب "كان الفرزدق أقولَ أهل الإسلام فى هذا الفن"(١). وهو السبب نفسه الذى جعل عبد الله بن قيس الرُّقيات يحتل مكانة شعرية مرموقة بين شعراء العصر. فقد "كان أشدَّ قُريْش أَسْرَ شعر فى الإسلام، بعد ابن الزِّبَعْرى، وكان غزلاً وأغزل من شعره، شعرُ عمر بن أبى ربيعة"(٢).

ويشير مصطلح " الأسر " إلى توفر مفهوم فنى يلفت انتباه القارئ ويشده إليه، ويجعل النفس تتعلق به وتهواه وتُتابع معانيه فى شغف. وعلى العكس من ذلك إذا كان الاضطراب هو الذى يسود وحداته. وقد أشار توفيق الزيدى إلى "أن العرب كانوا مدركين لبعض الظواهر الفنية شكلا ومضمونا لا يحتاجون لإبرازها إلى مؤلفات نقدية، وإنما يثبتونها فى أسماء الشعراء وكناهم. ولعل تسميتهم لعدى بن ربيعة بالمهلهل مثلا إدراك بأن قوام الشعر هو التناسق"(٣). وأن جمالية الشكل لا تتحقق إلا بهذا التناسق الذى يؤدى وظيفة " الأسر ". وقد أشارعبد القادر هنى، إلى أن النقاد القدماء كانوا يدركون "أن جمالية الشكل مقوم رئيس من مقومات فن الشعر"(٤). فى حين أنهم لم يعطوا أهمية كبيرة

---

(١) ابن قتيبة : الشعر والشعراء، ص١٨٦ .
(٢) ابن سلام الجمحى : طبقات فحول الشعراء ، ص٤٤ .
(٣) توفيق الزيدى : مفهوم الأدبية فى التراث النقدى، ص١٥٨ .
(٤) عبد القادر هنى : دراسات فى النقد الأدبى عند العرب، ص٢٤١ .

لطول النص أو قصره، وكانوا يفاضلون بين النصوص بناء على مدى قدرة الشاعر وتفوُّقه وتحكمه فى الوحدات الصغرى الدالة على النص. وإلى هذا يشير (فان جيلدر) إلى أن"ابن سلام لا يعلق قيمة كبيرة على القصائد الطويلة ؛ حقا إن ملاحظاته على القصائد أكثر من أن تكون مرتبطة بالاهتمام الذى يوليه للأبيات المُقلَّدة"(١)؛ أى الأبيات التى تكون المثل الأعلى لبقية الشعراء، يحذون حذوها فى إحكامها والتحام أجزائها.

ويستخدم ابن سلام مصطلحات، مثل : " محكم " و " مفلق" و" كيّس " و "رونق " و " جزل ". وكلها تشير إلى معنى التلاؤم والتّشكيل الجيد للأقوال الشعرية. إذ يقول: "وكان الزبرقان شاعرا مفلقا"(٢). والصفة نفسها يصف بها شعر النابغة الجعدى. فيقول: "وقال من احتج للنابغة: كان أحسنهم ديباجة شعر، وأكثرهم رونق كلام، وأجزلهم بيتا، كأن شعره كلام ليس فيه تكلف"(٣).

أما سُويد بن كراعٍ العُكلى فيقول عنه :"وكان شاعرا محكما، وكان رجلَ بَنى عُكل، وذَا الرأى والتقدم فيهم"(٤).

هذه المصطلحات التى استخدمها ابن سلام، لها قيمتها النقدية، لأنها اتخذت أساسا للمفاضلة والموازنة بين النصوص من حيث الجودة والإتقان، وفى تحديد هوية النص الأدبى ووصف البيت المفرد على أنه قائم بذاته ومستغن عن سواه.

---

(١) فان جيلدر : بدايات النظر فى القصيدة، ترجمة، عصام بهى، مجلة فصول (تراثنا النقدى، ج٢)، مج٦، ١٩٨٦، ع٢، ص١٧ .

(٢) ابن سلام الجمحى : طبقات فحول الشعراء ، ص١١٧ .

(٣) ابن سلام الجمحى : طبقات فحول الشعراء ، ص١٢٣ .

(٤) ابن سلام الجمحى : طبقات فحول الشعراء، ص١٧٦ .

ثم إن النصوص الأدبية لاتكون على درجة واحدة لدى المنشئ الواحد. وإنما تأتى على درجات من حيث الجودة والرداءة. والدليل على ذلك حكم ابن سلام على نصوص النابغة بأنها تتفاوت قوة وضعفا، إذ يقول :"وكان الجَعدىٌّ مختلفَ الشعر مُغلَّبا فقال الفرزدق : مثله / مثلُ صاحب الخُلْقَان : ترى

عنده ثوبَ عصْب وثوبَ خَزّ، وإلى جَنْبه سَمَلُ كسَاء)(*)(1) .

ويعلق رجاء عيد على مصطلحات ابن سلام قائلا : "وهذا الوصف المطلق يعنى ما يُمكن أن يُطلق عليه وضع الكلام موضعه"(2).

(*)صاحب الخُلقان : هو الذى يبيع قديم الثياب فى السوق. والعصب : من أجود برود اليمن، سمى بذلك لأن غزلها كان يعصب أى يجمع ويدرج ويشد، ثم يصبغ ثم يحاك فيأتى موشيا، لبقاء ماعصب منه أبيض لم يأخذه صبغ. والخز : الحرير. والسمل : الخلق من الثياب.

ويقول ابن سلام عن النابغة الجعدى، إنه عمَّر طويلا فى الجاهلية والإسلام، وهو أكبر من النابغة الذبيانى. والدليل على ذلك قوله :

فَمَنْ يَكُ سَائلاً عَنّي فَإنّى * * مِنَ الْفِتْيانِ أيّامَ الخُنَان.
أتَتْ مائةٌ لعَامَ وُلِدْتُ فيه * * وَعَشْرٌ بَعْدَ ذَلكَ وَحجَّتَان.
وقدْ أبْقَتْ خُطُوبُ الدَّهْر منّى * * كمَا تبْقى منَ السيْف الْيَمَانى.
تَفَلَّلَ وَهْوَ مَأثورٌ حرَّازٌ * * إذاَ اجْتَمعَتْ بقَائمه اليدَان.

كما يعد النابغة الجعدى من المعمرين، فقد عاش فى أصح الأقوال عشرين ومأتى سنة، أى من عهد النعمان بن المنذر إلى زمن ابن الزبير عصر بنى أمية... وفى شعره يوحى بما صار إليه فى نظافة التحول الإيمانى الكبير من سمو فكر وطمأنينة قلب، واتزان نفسى وروحى عظيم :

قالت أمامة كم عمّرت زمانه * * وذبّحت من عنز على الأوثان.
وعمرت حتى جاء أحمد بالهدى * * وقوارع تتلى من القرآن.
ولبست من الإسلام ثوبا واسعا * * من سيب لا حرم ولا منان.

(انظر، أحمد فلاك عروات : الحياة والموت، ص, ٦٤ نقلا عن الإصابة ٣ / ٥٠٨, والاستيعاب، ٣ / ٥٥٤).

الخنان : مرض يصيب الإبل، وهو زكام الإبل.

(1) أحمد فلاق عروات : الحياة والموت ، ص ص١٢٤ ، ١٢٥ .

(2) رجاء عيد : بواكير المصطلحات النقدية، قراءة فى كتاب فحول الشعراء لابن سلام، مجلة فصول (تراثنا النقدى، ج٢)، مج٦، ١٩٨٦، ع٢، ص١١٥ .

ويكاد ابن قتيبة يكرر المصطلحات نفسها التى أطلقها ابن سلام على الشعراء. فيقول : "قال أبو عبيدة : يقول ﴿يعنى الحطيئة﴾ من فضل زهيرا على جميع الشعراء إنه أمدح القوم وأشدهم أسر شعر"(١). فالنص الشعرى الذى يكون أقرب من نفس متلقيه هو الذى ينال الحظوة لديه من غيره. وقد سئل الحطيئة عن شعر زهيرين أبى سلمى فأجاب "ما رأيت مثله فى تكفّيه على أكتاف القوافى وأخذه بأعنتها حيث شاء من اختلاف معانيها امتداحا وذما"(٢).

يشير الحطيئة هنا، إلى أن زهيرًا ينطوى على قدرة خاصة ، فى أخذه بأعنة القوافى وإنزالها المنزلة اللائقة بها. وهذا دأبه فى كل الأغراض التى ينظم فيها. فلكل غرض ألفاظه ووحداته التى تناسبه ومعانيه التى تصلح له وقافيته التى لاتصلح لغرض آخر. وهكذا. لأن النص الأدبى عند ابن قتيبة "قد يُحفظ ويُختار على خفة الروى"(٣)؛ أى اختيار الوحدات الصغرى الدالة الخفيفة على اللسان المسيطرة على الآذان، وذلك بما تثير فيها من انسجام فى الموسيقى والمعانى التى تعبر عنها.

وقد يُفضل النص أيضا "ويُختار ويُحفظ لأنه غريب فى معناه"(٤)، ولم يقلد فيه صاحبه غيره. فابتكار المعانى أُسٌّ من الأسس التى تُحد النصوص على ضوئها ويُفضل بعضها على بعض. فهناك أسباب كثيرة اتخذها ابن قتيبة عوامل رئيسة فى محاصرة النص الأدبى وتحديد هويته وهذه العوامل تشى بأن النص عنده هو ذلك الكلام الذى لايلتزم فيه صانعه طريقة واحدة فى التأليف والتّشكُّل، بل هناك طرق كثيرة

---

(١) ابن قتيبة : الشعر والشعراء، ص٧٧ .
(٢) ابن قتيبة : الشعر والشعراء، ص٧٧ .
(٣) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ص٣٧ .
(٤) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ص٣٨ .

لهذا التّشكُّل. لأنه "ليس كل الشعر يُختار ويُحفظ على جودة اللفظ والمعنى، ولكنه قد يُختار ويُحفظ على أسباب منها الإصابة فى التشبيه"(١).

لأن التشبيه جزء أساسى وأصيل فى النص الأدبى. فهو امتداد للأحوال التى تجرى عليها معانيه. فالفصيلة اللغوية التى يُصنع بها النص الأدبى ينبغى أن تكون من نفس الفصيلة التى يكون عليها التشبيه، حتى تحدث "الإصابة " فيه. فكلَّما راعى الأديب هذا الانسجام فى فصائل الألفاظ والمعانى، وهو ينتقل من تشبيه إلى آخر كلَّما كان النص أكثر انسجاما وتآلفا. لأن التَّصرّف فى الألفاظ والمعانى، ومراعاة وجوه هذا التصرف، هو الذى ينبنى عليه تَشكُّل النص الأدبى. فكما أنه لا ينبغى أن تكون فصيلة الدم الذى يجرى فى بعض شرايين أحد أعضاء الجسم غير مخالفة لفصيلة الدم الذى يجرى فى شرايين الأعضاء الأخرى من نفس الجسم. فكذلك فصائل الألفاظ وانسجامها ومعانى النص. ينبغى ألا تكون مخالفة لفصائل الألفاظ التى تكون عليها المعانى فى التشبيه. فالتغيُّر الذى يحدث على مستوى المظهر الحسى للألفاظ ينبغى أن يصاحبه تغير مماثل على المستوى المعنوى. وهذا هو معنى "الإصابة " التى أشار إليها ابن قتيبة. وقد "قيل لعقيل بن عُلَّفة: ما لك لا تطيل الهجاء. فقال يكفيك من القلادة ما أحاط بالعنق"(٢).

فالنص الأدبى الجيد هو الذى تكون فيه الألفاظ مساوية للمعانى إيجازًا وإطنابا. وبمراعاة هذه المساواة يتوفر للنص أداؤه الفنى وخصوصيته الصياغيّة وطبيعته التصويريّة.

---

(١) ابن قتيبة : الشعر والشعراء، ص٣٧ .
(٢) ابن قتيبة : الشعر والشعراء، ص٣٢ .

وقد أشار(فان جيلدر) إلى ضرورة توفر التناسب فى النص الأدبى، لأنه"ذو وظيفة عملية ؛ فالقصيدة غير المتناسبة إما مملة أو مُخيّبة للآمال. وفى الحالين لا يبلغ الشاعر هدفه. والهدف نفسه أيضا، هو الأمر الحاسم فى تصنيف القصيدة"(١).

وكما يكون التّناسُب بين وحدات النص، يكون أيضا بين أجزائه، التى ينبغى أن تكون مترابطة. فالبيت الشعرى ينبغى أن يكون جارًا للبيت الذى قبله والذى يليه، وإلا عُدّ صانعه متكلفا. وإلى هذا المعنى يشيرابن قتيبة قائلا: "وتتبين التكلف فى الشعر أيضا بأن ترى البيت فيه مقرونا بغير جاره ومضموما إلى غير لفقه، ولذلك قال عمر بن لجأ لبعض الشعراء : أنا أشعر منك. قال : وبم ذاك ؟ قال : لأنى أقول البيت وأخاه، ولأنك تقول البيت وابن عمه. وقال عبد الله بن سالم لرؤبة : مُت يا أبا الجحاف إذا شئت. فقال رؤبة : وكيف ذلك ؟ قال: رأيت اليوم ابنك عقبة ينشد شعرا له أعجبنى. قال رؤبة : نعم، ولكن ليس لشعره قران. يريد أنه لايقارن البيت بشبهه"(٢).

مما يبين أن حسن الكلام لديه، يكون فى تلاحم بُناه وانتقاء الألفاظ المناسبة للمعانى. والدليل على ذلك أن تحليله لبعض الآيات القرآنية مبنى على هذا الانتقاء. فعن قوله تعالى : ﴿خُذِ العَفوَ وَأْمُرْ بِالْعُرْفِ وَأَعْرِضْ عَنِ الجَاهِلِينَ﴾ (٣). يقول:"جمع له بهذا الكلام كل خلق عظيم ؛ لأنه فى "أَخذ العفو" صلة القاطعين، والصفح عن الظالمين، وإعطاء المانعين. وفى " الأمر بالمعروف " تقوى الله، وصلة الأرحام، وصون النفس عن الكذب، وغض الطرف عن الحرمات. وإنما سمى هذا وما

(١) فان جيلدر : بدايات النظر فى القصيدة، مجلة فصول، ص١٩ .
(٢) ابن قتيبة : الشعر والشعراء، ص ص٤٠ ، ٤١ .
(٣) سورة الأعراف / ١٩٩ .

أشبهه " عرفا " و "معروفا ". لأن كل نفس تعرفه وكل قلب يطمئن إليه. وفى " الإعراض عن الجاهلين " الصبر والحلم، وتنزيه النفس عن مماراة السفيه "(١).

وقد اعتمد ابن قتيبة فى تفسيره لهذه الآية الكريمة، على التأويل للوصول إلى ما تُوحى به وحداتها الصغرى الدالّة. متّكئا على الجانب الحسى لها، وهو الجانب الحاضر فى الآية، ليستشفّ الجانب المعنوى، وهو الجانب الغائب منها. كون الكلام ينبنى على ثنائية اللفظ والمعنى.

هذه الثنائية هى التى قسم على ضوئها النص الشعرى إلى أربعة أقسام، بعد تدبُّره للشعر العربى واستقرائه له. يقول:"تدبرت الشعر فوجدته أربعة أضرب : ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه. وضرب منه حسن لفظه وحلا، فإن أنت فتشته لم تجد هناك فائدة فى المعنى. وضرب منه جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه. وضرب منه تأخر معناه وتأخر لفظه"(٢). ثم يمثل لكل ضرب بمجموعة من الأبيات يعلّق عليها، ويبيّن تأويلاتها، ويُخضعها إلى النوع الذى يريد توضيحه والإبانة عنه.

وهو بتدبُّره هذا، يريد أن يضع الإطار العام للنص الأدبى الذى يتفاوت من أديب لآخر. وأساس هذا التفاوت، هو تصرف الألفاظ فى المعانى. فكيف ما كان هذا التصرف يكون النص. فقد تكون الألفاظ أحيانا منسجمة مع المعانى جودةً أو رداءةً. وقد يقع بينهما تفاوت فيحدث شرخ فى النص.

وقد يحدث بينهما تفاوتٌ مَا، فيحدث شرخ فى انسجام النص الأدبى وائتلاف وحداته. وبذلك تنعدم اللُّحمة التى تربطهما ببعضهما.

---

(١) ابن قتيبة : تأويل مشكل، ص ص٤ ، ٥ .

(٢) ابن قتيبة : الشعر والشعراء، ص ص٤٠ ، ٤٧ .

وهذا فهم خاص من ابن قتيبة وإعلانه بأن الأداء الفنى للنص الأدبى قائم على نوعية تشكله وإخضاع الألفاظ للمعانى التى تستأنس لها.

والذى نستشفه من رأى ابن قتيبة، هذا، هو فصل اللفظ عن المعنى. فقد نظر إلى اللفظ مطلقاً، ثم نظر إليه من حيث موقعه فى النص. وكأنه يدعو إلى الاهتمام به وإنزاله المنزلة اللائقة به. وأما المعنى الذى يقصده، فليس هو المعنى البسيط العام. وإنما هو المعنى الذهنى الذى به يكون الكلام كلاما فنيا مؤثرا. وهذا ما يوحى به تعليقه على النوع الذى " جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه ". إذ يعلق على أبيات هذا النوع بقوله : "هذا وإن كان جيد المعنى والسبك فإنه قليل الماء والرونق"(١). لأن الألفاظ التى اختارها الشاعر للمعنى الذى يرومه، لاتحتوى على ظلال وإيحاءات ؛ أى غير شاعرية. وفى كل هذا تأكيد على أدبيّة النص.

بالإضافة إلى ذلك، أنه يفرق بين الجودة و" الماء والرونق". فقد يكون النص جيدا، ولكنه لا يكون شاعريا. فهذه الخاصية الأخيرة، هى الفيصل الحقيقى بين النص الذى يحبذه وتطمئن إليه نفسه، وبين النص الذى لم تكتمل فيه كل مقوماته الشعرية، وهو الذى يتمثل فى الأضرب الثلاثة.

ويرى حسن طبل أن "عبارة حسن المعنى عند ابن قتيبة كانت تعنى الصياغة الفنية القائمة على التصوير والإيحاء"(٢).

أما محمد زكى العشماوى، فيرى أن "كل ما ينتسب للفظ عند ابن قتيبة إنما هو وقع الكلمات فى الأذن وحسن تأثيرها على السمع"(٣).

---

(١) ابن قتيبة : الشعر والشعراء، ص٢٦ .

(٢) حسن طبل : المعنى الشعرى فى التراث النقدى، ص٤٨ .

(٣) محمد زكى العشماوى:قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث، دار النهضة العربية،بيروت، ١٩٧٩، ص٢٧٩ .

والدليل على ذلك تعليقه على أبيات الحج المعروفة، والتى جاء بها مثالا للضرب الثانى. فقد رأى أن هذه الأبيات خالية من أى تأثير فنى، وأنها مجرد إخبار عن عمل قام به الشاعر ومن معه فى أيام الحج بالأماكن المقدسة. فيقول :"هذه الألفاظ كما ترى، أحسن شىء مخارج ومطالع ومقاطع، وإن نظرت إلى ما تحتها من المعنى وجدته : ولما قطعنا أيام منى واستلمنا الأركان وعالينا إبلنا الأنضاء، ومضى الناس لا ينتظر الغادى الرائح، ابتدأنا فى الحديث وسارت المطى فى الأبطح"(١).

ويعلق زكى العشماوى على تعليق ابن قتيبة على الأبيات، بقوله :"ويرى أن هذا منفصل عن المعنى تماما"(٢). وتعليق التعليق هذا صحيح. لأن ابن قتيبة أُعجب بالألفاظ ولم يعجب بمعانيها. وفى هذا فصل بين اللفظ والمعنى وعدم ائتلافهما .

ومن جهة أخرى، فإن ابن قتيبة يلح على الجدّة والابتكار وانسجام كل ذلك مع اللفظ. وكلما عُثر فى النص على معنى مبتكر كلما نال إعجابه. كما هى الحال لدى امرئ القيس الذى ينقل ابن قتيبة رواية أبى عبيدة الذى يقول عنه : "إنه أول من فتح الشعر واستوقف وبكى فى الدِّمَن، ووصف ما فيها، ثم قال : دع ذا رغبة عن المُنَسَّبَة فتبعُوا أثره. وهو أول من شبه الخيل بالعصى وَاللّقْوَة والسباع والظباء والطير فتبعه الشعراء على تشبيهها بهذه الأوصاف"(٣).

الشاعرية لدى هذا الرجل الجاهلى، وأن القدماء متفقون على أن الجدة والابتكار سمة من سمات تَشكُّل النص الأدبى الناجح. لأن فى

---

(١) ابن قتيبة : الشعر والشعراء، ص ص٢٥ ، ٢٦ .
(٢) محمد زكى العشماوى : قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث، ص٢٧٩ .
(٣) ابن قتيبة : الشعر والشعراء، ص٦٧ .

الجدة والابتكار ما يلفت الانتباه ويحرك النفس ويلمس الجوارح، ويبعد الصانع عن التقليد والمحاكاة.

ولكن قوة الشاعرية لا تكمن فى ابتكار المعانى فقط، بل تتحقق فى الكيفية التى يتشكل بها النص؛ أى فى نوع العلاقة التى يختارها صانع النص بين الألفاظ من جهة والمعانى التى تومئ إليها من جهة ثانية. ولذلك نرى ابن قتيبة يضع شروطا للكلمة التى تنتقل من الحقيقة إلى المجاز، متخذا العلاقة بين اللفظ ومعناه دليلا لهذا الانتقال.

يقول:"فالعرب تستعير الكلمة، فتضعها مكان الكلمة إذا كان المسمى بها بسبب من الآخر أو مجاورا لها أو مشاكلا. فيقولون للنبات : (نوء) لأنه يكون عن النوء عندهم. قال رؤبة : (وجف أنواء السحب المرتزق)، أى جف البقل. ويقولون للمطر سماء، لأنه من السماء ينزل"(1).

معنى هذا أن الكلمات ينوب بعضها عن بعض إذا كانت بينها قَرابة تُسوّغ لها هذه النيابة. وقد جمعها ابن قتيبة فى كل من " المشاكلة " و"المجاورة " و "السبب ". مما يبين أن الكلمة لا يمكنها أن تحل محلّ كلمة أخرى إلا إذا توفرت فيها شروط معينة تجعلها ذات وشائج معينة مع الأخرى تُسوّغ لها الانتقال والحلول محلها. وينبغى أن تكون لها من القوة فى الصفة ما يؤهلها لأن تقوم بهذه الوظيفة. فتسمية النبات بنوء السحاب يرجع للعلاقة الموجودة بين الكلمتين:" نبات " و " نوء ". وهى علاقة السبب بالمُسبَّب(*). فالنوءُ سبب فى وجود النبات، وهذا الأخير مُسبَّب عن النوء. فالعلاقة بينهما سببية. هذه العلاقة هى التى سمحت

---

(1) ابن قتيبة : تأويل مشكل القرآن، ص١٣٥ .

(*) وهذا ما عُرف فيما بعد بالمجاز المرسل، لأن العربى هنا لايستعير (البيان) إنما يأتى بمعنى بدل معنى (المعانى) لعلاقة السببية بينهما وغيرها. لأن المجاز لم يكن قد تحدد فى عصر ابن قتيبة بمفهومه الاصطلاحى الذى تحدد فيما بعد. ولذلك جاء المجاز عنده شاملا لكثير من طرق القول وأساليبه.

لكلمة "نوء" لتحل محل كلمة "نبات". ولولاها ماكان لهذا الانتقال أن يتم. وهو انتقال أعطى العبارة بعدها الفنى والإيحائى. فالعبارة فى النص الأدبى ينبغى أن تكون فنية موحية. وهذا يعنى أن مبدع النص الأدبى مقيَّد فى عدوله باللفظ من دلالته الوضعية إلى الدلالات التى يقتضيها السياق، وتُوفر الأدبية فيه. وقد كان لهذا الضرب من المجاز أثره فى إثراء اللغة ونمو مفرداتها.

أما المجاورة فتعنى استعمال الكلمة التى تدل على معنى يجاور معناها الحقيقى. مثل قول عنترة بن شداد:

فَشَكَكْتُ بالرُّمحِ الأصَمِّ ثيَّابَهُ ** لَيْسَ الكَرِيمُ عَلَى القَنَا بِمُحَرّمِ(1).

فالكلمة التى انتقلت من معناها الحقيقى إلى المعنى الذى يجاوره، هى كلمة "الثياب". لأن معناها هنا لا يؤدى معنى الثياب، بل يؤدى معنى "الجسم". فالشاعر عدل عنها مستخدما كلمة "ثياب"، لوجود علاقة بينهما وهى علاقة "المجاورة". هذه العلاقات هى التى تعطى مُشكِّلَ النص حرية انتقاء الألفاظ واختيار الأفضل منها، حتى يجعل ذهن المتلقى يبذل نوعا من الجهد من أجل الوصول إلى المعنى المقصود. لأن الذهن هو الذى يعرض المعنى على السياق، فإذا وافقه قبله، وإذا لم يوافقه بحث عن مدلول آخر يوافقه. وكلمة "شككت"، المُشكِّلة فى بداية البيت هى التى صرفت الذهن من معنى "الثياب" إلى معنى "الجسم".

إن تصور ابن قتيبة لتَشكُّل النص الأدبى قائم على انتقال الألفاظ وحلول بعضها محل بعض، وذلك بشروط تجعلها قابلة لهذا الحلول، وتصبح بفضله ذات بعد فنى. وكأنه يرى أن الأدبيّة لا تتحقق فى

---

(1) عنترة : الديوان، ص. ٢١ والبيت هو السابع والخمسون من معلقته.

النص، إلا إذا اتبع مُشكّله طريقة استعارة الألفاظ واستبدالها من مجال إلى مجال أفضل.

وأما مظاهر تلاحم بُنى النص وطريقة تشكله لدى عبد الله بن المعتز، فتتّضح فى ترديد الألفاظ وتكريرها فى الكلام وفى البيت الشعرى الواحد. وأن لهذا التكرير قيمته البلاغية والفنية. وخاصة تلك التى سُميت فيما بعد "بالمحسنات البديعية". وقد وقف ابن المعتز عند هذه المظاهر البلاغية وأبرز دورها ومهمتها فى تَشكُّل النص الأدبى.

ومن بين الموضوعات التى تعمل على ميلاد النص وربط عناصره بعضها ببعض " التّجنيس ". الذى يعرّفه ابن المعتز بقوله :"وهو أن تجىء الكلمة تجانس أخرى فى بيت شعر وكلام. ومجانستها لها أن تشبهها فى تأليف حروفها... وقال الخليل الجنس لكل ضرب من الناس والطير والعروض والنحو. فمنه ما تكون الكلمة تجانس أخرى فى تأليف حروفها ومعناها ويشتق منها. أو يكون تجانسها فى تأليف الحروف دون المعنى"(١). وقد أصبح يُنظر إلى " التجنيس " أو "الجناس " من أربع زوايا : أعداد الحروف، نوعها ترتيبها، وهيئتها الحاصلة من الحركات والسكنات. وتفريع كل نوع إلى أنواع أخرى.

والذى يهمنا من موضوع " التجنيس "، أنه مظهر من مظاهر تشكُّل النص الأدبى، وطريقة من طرق الاتساق والانسجام الصوتى، والترابط الدلالى بين الوحدات الصغرى الدالة التى يتكون منها النص. فعندما يتكرر العنصر الواحد أكثر من مرة فى البيت الشعرى الواحد، فإن هذا التّكرار يعطيه قوته التعبيرية وطاقته الإيحائية، إضافة إلى الاتساق الصوتى والانسجام النغمى. مثل قول الشاعر سعيد بن حميد، الذى جاء به ابن المعتز مثالا للتّجنيس:

---

(١) عبد الله بن المعتز : كتاب البديع، ص٢٥.

وَغَدَا السَّحَابُ يَكَادُ يَسحَبُ فى الرُّبَا ** أَذيَالَ أَسحَمَ حَالك الجلبَاب .

معلّقا عليه قائلا: "أردنا قوله وغدا السحاب يكاد يسحب"(١). فالتجنيس، أوالجناس، وقع فى كلمتى "السحاب" و"يسحب" العنصر الأول اسم والثانى فعل. وهو الذى يسمى فى علم البديع بالجناس التام المستوفى. ووظيفته ربط شطر البيت بعضه ببعض وجعل عناصره متواشجة صوتيا ودلاليا. يجعل ذهن المتقبل يتنقل بين العنصرين باحثا عن مدلولهما. ثم يقول ابن المعتز: "وقال بعضهم يصف السحاب:

نَسَجَتْهُ الجنوبُ وَهْىَ صنَاعٌ ** وَترَقَّى كَأنهُ حَبشىٌّ.

وَقَرَى كُلَّ قَريَة كَانَ يَقْرُوها ** قرًى لاَ يَجفُّ منهُ القَرىُّ"(٢).

نلاحظ أن العنصر " قَرى " قد تكرر أربع مرات بصيغ متعددة. تارة بصيغة الفعل ماضى " قَرى " ومضارع "يَقرُو" وطورا بصيغة الاسم مفعول مطلق "قرىً" وفاعل " القرىُّ ". والقَرىُّ يعنى مسيل الماء من الربوة إلى الحوض. وهو مسيل لا يجف، حسب تعبير الشاعر. هذا الترديد أعطى للبيت الشعرى إيقاعا خاصا، يتمثل فى توالى حرفى "القاف" و "الراء" وتكريرهما خمس مرات. كما أعطى البيت أيضا طاقة تعبيرية خاصة. لأن وظيفته لا تنحصر فى الإبلاغية التواصلية، بل تتعدى ذلك إلى هذه الطاقة الدلالية الكامنة وراء الصورة الحرفية. لأن العنصر المُكَرَّر متجانس صوتيا ومختلف دلاليا.

هذا العنصر الذى يتكرر فى مواطن كثيرة ومختلفة من النص هو الذى يمثل مرجعية النص الأدبى(٣). والطريقة التى يتشكل بها، تتمثل

---

(١) عبد الله بن المعتز : كتاب البديع، ص٣٠.

(٢) عبد الله بن المعتز : كتاب البديع، ص٣٢ .

(٣) انظر، محمد الهادى الطرابلسى : النص الأدبى وقضاياه، مجلة فصول (الأسلوبية)، مج٥، ١٩٨٤، ع١، ص١٢٤ .

فى نوعية توزيع عناصره المُعجمية، توزيعا يسترعى انتباه المتلقى، ويثير فى نفسه تساؤلات عدة. ففى استطاعة الشاعر الذى وصف السحاب بالكرم وجعل كرمه لا ينقطع أن يستخدم عناصر أخرى تؤدى المعنى نفسه، ولكنه آثر أن يشكل كلامه بهذه الطريقة، وأن يوزع اشتقاقاته التى اشتقها من " القرىّ " توزيعا يجعل المتلقى يشعر وكأن البيت الشعرى مُكوَّن من كلمة واحدة. وهذه هى القدرة التى ركَّز عليها النقاد القدماء واشترطوا تَوفُّرَها لدى صانعى النصوص ودارسيها.

ويمكن تحديد الجانب الصوتى الذى شُكِّل به البيت الشعرى على النحو التالى:

إن العنصر " قرى " يجانسه العنصر" قرية ".

قَرَى	يَقْرُوهَا
قَرَى	قرًى
قَرَى	القَرىُّ
قرية	يقروها
قرية	قرًى
قَرْية	القَرىُّ
يَقْرُوهَا	قرًى
يَقْرُوها	القَرىُّ
قرى	القرى

نلاحظ أن البيت الشعرى يعتمد على مادة صوتية واحدة. أُجريت فى صيغ صرفية متفقة أو متقاربة. وقد شكَّلها الشاعر ووزّع وحداتها بطريقة فنية على الشكل التالى :

وَقرى كُلّ قَرْيَة كَانَ يَقْرُوهَا ** قرًى لاَ يَجفُّ منْهُ الْقَرىُّ.

نلاحظ أن بداية العجز تجانس بداية الصدر وحشوه ونهايته. وأن نهاية العجز تجانس بداية العجز، وبداية الصدر وحشوه ونهايته. وبهذا التجانس، يكون العجز صدًى للصدر يُذكّر به ويعيده صوتيا ؛ أى أنّ الصوت الذى يتكرر فى الصدر يتواصل فى العجز. وكأن الشطرين شىء واحد. كون الإعادة تثير أثر العنصر المكرَّر مجدّدا فى الذاكرة(*). فتوحى المادة الصوتية المكررة بوحدة المدلول من حيث الظاهر، ولكنه مختلف اختلافا يكون شفّافا حينا وثخينا طورًا.

ويمكن تحديد الجانب الدّلالى للبيت السابق بالرسم التّالى :

وقَرَى كُلَّ قَرْيَةٍ كَانَ يَقْرُوهَا * * قِرًى لاَيَجِفُّ مِنْهُ الْقَرِىُّ.

أكرم.	أكرم	أكرم	أكرم	+أكرم
بلدة.	بلدة	بلدة	+ بلدة	
يكرم.	يكرم	+ يكرم		
إكراما(*)	+ إكراما			
+السيل(1)				

(*) الذاكرة هى القدرة على اختزان المعلومات والتجارب وعلى استعادتها عند الحاجة. ويقسمها علماء النفس إلى أنواع. أما حسب مداها فهى نوعان : ذاكرة قصيرة المدى(Memoire Immédiate) : وهى التى تحفظ ما يحتاجه صاحبها فور حصول المعلومات عنده. كأن تسأل شخصا ما عن رقم من أرقام الهاتف. فيجيبك فتحفظه الذاكرة مدة قصيرة، لا تتجاوز فى العادة مدة إجراء تلك المكالمة، وتنساه بعد ذلك. وذاكرة طويلة المدى(Memoire Long Teme) : وهى ما يختزن فيه المعلومات المختلفة التى قد تعود إلى سن مبكرة أو أمد بعيد. (ر، الأزهر الزناد : دروس فى البلاغة العربية، المركز الثقافى العربى بيروت، ط١، ١٩٩٢، ص١٥٥ وما بعدها)الهامش).

(*) تشير علامة () إلى الدلالة غير المقصودة، بينما تشير علامة(+) إلى الدلالة التى يقصدها مُشكل النص.

(١) استوحينا هذا المنهج من، الأزهر الزناد: دروس فى البلاغة العربية، ص١٥٤ ١٥٦ .

يتـضـح من كل هذا أن العنصـر الذى يتكرر فى النص يعـمل على مـغـالطـة ذهن المتلقى، إذ يوهمـه بالوحـدة المعنوية بين أجـزاء النص المختلفة. لأن "الجناس يقوم على مفارقة بين وجهى العلامة اللغوية، إذ الأصل فيها أن يطابق وجهها الحسى (الدال) مدلوله. ولكن الجناس يشوش ذلك التطابق فيفتق تلك اللحمة ويخيل بوحدة صوتية بين ألفاظ متباعدة فى الخطاب، ولكنها تخفى اختلافا فى الدلالة. فتكون للمتقبل لذتان :

الأولى : صوتية موسيقية يحدثها التناغم الذى يوجده الجناس.

الثـانيـة : دلاليـة إذ يبـحث عن المعنى المخـفى وراء تشـابك صـوتى صيغى"(١).

وهكذا يتبين لنا كيف تُشارك المحسنات البديعية ومنها الجناس، فى ميلاد النص الأدبى، والطريقة التى يتبعها مُشكّله فى نسج وحداته الصغرى الدالة، والمَقاس الذى يستخدم فى هذا النّسج.

وإذا كان ابن المعتز لم يحلل أنواع البديع التى تعرض لها، ولم يوضح الكيفية التى تتواشج بها. فإن الباحث فى استطاعته أن يستشف من تعاريفه لها والأمثلة الكثيرة التى حشدها لها، أشياء كثيرة تتعلق بالكيفية التى ينبغى أن تُنسج بها وحدات النص. من ذلك تعريفه لرد أعجاز الكلام على ما تقدمها، والذى يقول عنه:"وهذا الباب ينقسم على ثلاثة أقسام، فمن هذا الباب ما يوافق آخرُ كلمة فيه آخرَ كلمة فى نصفه الأول... ومنه ما يوافق آخرُ كلمة منه أولَ كلمة فى نصفه الأول... ومنه ما يوافق آخرُ كلمة فيه بعضَ ما فيه"(٢). ثم يمثل لكل نوع

(١) الأزهر الزناد : دروس فى البلاغة العربية، ص١٥٦ .

(٢) عبد الله بن المعتز : كتاب البديع، ص ص٤٧ ، ٤٨ .

بأمثلة من الشعر، يُبيّن من خلالها الانسجام الذى تحدثه الكلمتان بين الشطرين، والتآلف الذى يحدث بين الألفاظ صوتيا ودلاليا. فالنوع الأول يمثل له بقول الشاعر:

تَلْقَى إذَا مَا الأَمْرُ كَانَ عَرَمْرَما ** فى جَيْشِ رَأْى لايُفَلُّ عَرَمْرَمِ(1)

نرى أن كلمة " عرمرم " تكررت مرتين : فى آخر الصدر وفى آخر العجُز. وقد ربطت البيت وشدت عناصره بعضها إلى بعض وأعطت البيت انسجاما موسيقيا جذابا. فالصوت الذى يتردد فى الأذن عند نهاية الشطر الأول، هو نفسه المتردد فى نهاية العجُز. فقد أنهى الشاعر شطره الأول بقوله "عرمرما" وإلى هنا كان الأمر عاديا، ليس فيه ما يَلفت الانتباه. إلا أنه عمد إلى الإثارة الصوتية، حين ذكر الكلمة نفسها مرة أخرى فى نهاية البيت حتى يُشعر المتلقى بأن وراء هذا العمل هدفا معينا، ينبغى البحث عنه فى وحدات البيت. ليجد أن الأمر يتعلق بأعداد هائلة من أصحاب الرأى والمشورة لا يمكن أن تتهزم وتتكسر شوكتها أمام الأمور الخطيرة. وهو نوع من الإثارة الفنية التى يحققها هذا المبدأ البلاغى.

وأما النوع الثانى فيمثل له بقول الشاعر:

سَرِيعٌ إلَى ابْنِ الْعَمِّ يَشْتُمُ عِرْضَهُ ** وَلَيْسَ إلَى دَاعى النَدَى بسَرِيع.

فالعنصر المكرر هنا هو " سريع " فى بداية البيت وفى نهاية عجزه. ولعل الإثارة التى حققها هذا البيت أكثر من تلك التى حققها البيت الأول، وذلك لبعد المسافة بين الكلمة الأولى والثانية. لأنه كلما كان التباعد بين العنصرين المكررين أكثر كلما كان التأثير أكثر وأشد. كون

(1) عبد الله بن المعتز : كتاب البديع، ص ٤٨ .

الصوت الذى يبدأ به الكلام هو نفسه الذى ينتهى به. أما على مستوى الدلالة فإن العنصر المكرر يشير إلى التناقض فى المواقف. وكلتا الطريقتين فى تَشكُّل النص تؤدى إلى ربط شطرى البيت بعضهما ببعض، بحيث لا يمكن تغيير أحد الشطرين، وإلا اختل المعنى الذى يريده المتكلم. ويمثل للنوع الثالث بقول أحد الشعراء :

عَميدُ بَنى سُليم أقْصَدَتهُ ** سهَامُ المَوْت وَهْىَ لَهُ سهَامُ[1].

فالتكرير وقع فى بداية العجز ونهايته. مما يبين أن تشكل النص يتم بطرق مختلفة. والأديب يختار الطريقة التى تناسب موقفه ومقامه. وكلها تُحقق الطاقة الصوتية والشُّخُونة الدلالية، وهما اللتان تُحدثان المتعة الجمالية. وبذلك يتضح أن هذه الألوان البديعية لها مساهمتها الكبيرة فى نسج النص الأدبى وتشكُّله وإعطائه قوته التأثيرية. ولكن هذه الأداة الفنية قد تتحول إلى أداة سلبية إذا أفرط منشئ النص فى استعمالها وتكلف فيها وبالغ فى توشيَّة كلامه بها.

ولذلك نجد ابن المعتز يشير إلى عقبى الإفراط والتكلف والإسراف، كما هى الحال لدى أبى تمام الذى "شغف به حتى غلب عليه وتفرع فيه وأكثر منه، فأحسن فى بعض ذلك وأساء فى بعض، وتلك عقبى الإفراط وثمرة الإسراف"[2].

ففن البديع إذن يلجأ إليه المبدع لتوشية صياغة النص وبنيته السطحية للأداء. وأن قيمته الفنية ليست مطلقة، بل مقيدة بشروط عدم الإسراف والتكلف والزيادة عن الحد.

---

(١) عبد الله بن المعتز : كتاب البديع، ص٤٨ .

(٢) عبد الله بن المعتز : كتاب البديع، ص١ .

ثانيا : وحدات النص وضرورة ترابطه عند ابن طباطبا :

توجد لابن طباطبا آراء نقدية متفرقة فى عياره تشير إلى ضرورة ترابط بُنى النص وتلاحم أجزائه والكيفية التى ينبغى أن يخرج بها النص الأدبى.

فعن صناعة النص الشعرى والكيفية التى يتبعها الصانع فى صناعته، يقول :"فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخّض المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه فى فكره نثرا وأعدّ له ما يلبسه إياه من الألفاظ التى تطابقه، والقوافى التى توافقه، والوزن الذى يسلس له القول عليه. فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذى يرومه أثبته، وأعمل فكره فى شغل القوافى بما تقتضيه من المعانى على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه ؛ بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله. فإذا كملت له المعانى، وكثرت الأبيات وفّق بينها بأبيات تكون نظاما لها وسلكا جامعا لما تشتت منها. ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه ونتجته فكرته يستقصى انتقاده، ويرُمُّ ما وهى منه، ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية. وإن اتفقت له قافية قد شغلها فى معنى من المعانى، واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول، وكانت تلك القافية أوقع فى المعنى الثانى منها فى المعنى الأول، نقلها إلى المعنى المختار"(١).

يُلخص هذا الاقتباس، أفكار عيار الشعر لابن طباطبا. لأنه جمع فيه كل ما يخص النص الشعرى تقريبا. وأحاط حدوده بسياج قاعدى لا يجوز لصانع النص اختراقه واجتياز حدوده، عند عملية التّشكُّل. وأن الآراء الأخرى الموزعة فى صفحات الكتاب مُستنبطَة من هذا

---

(١) ابن طباطبا : عيار الشعر، ص١١ .

الاقتباس ومستقاة منه. فهو، كما نرى فى عموميته، يدور حول الأوصاف التى يُنتَج بها النص.

وفى استطاعتنا استنباط ثلاث قضايا نقدية ذات أرومة وعلاقة وطيدة بموضوع بحثنا. وهى :

١- إن صناعة النص عملية فكرية.

٢- إن النص نظام قائم على التنسيق والتماسك والترابط.

٣- إن صانع النص أول قارئ له.

ولا بد من الوقوف بعض الشىء عند هذه القضايا لنبرز ما يقابلها فى هذا الاقتباس، وما تفرع منه فى صفحات الكتاب.

يشير ابن طباطبا، فى القضية الأولى، إلى أن النص الأدبى ينشأ وينمو ويترعرع فى فكر صانعه، الذى يعتنى به منذ أن يبدأ معنىً مخبوءًا فى الفكر. لأنه لابد له من رعاية خاصة قبل ولادته. فالمعنى قبل أن يسكن إلى اللفظ يُعَد جنينا فى فكر الأديب. ولا بد من العناية بهذا الجنين حتى يخرج سليما مُعافى من أى تشويه فى الخلقة. وهذا الاستنتاج تَشى به عبارته "مخِّض "(*). لأن المَخْضَ يعنى التحريك بقوّة حتى يظهر الشىء المتحرك إلى الوجود. فالجنين يتحرك فى بطن أمه إذا دنا موعد المخاض. والمعنى يتحرك فى فكر الأديب، فيتخلص منه بعد أن يظفر بالألفاظ التى تناسبه. فالمَخْضُ إذاً، فعل خاص يقوم به صانع النص. إنه مُكابدة ذاتية يعيشها الأديب فترة أو فترات معينة

(*) جاء فى المعجم الوسيط، ج٢، ما يلى : «مَخَضَ الشىء مخضا : حركه شديدا. ومخَض البئر بالدلو : أكثر النزع منها بالدلو وحرك ماءها. ومخض الرأى : قلّبَه وتدبر عواقبه حتى ظهر وجهه. ومخَّضت الحامل : دنا ولادُها وأخذها الطلْق. وتمخَّض الولد : تحرك فى بطن الحامل لأوان المخاض. (مادة : مَخَضَ)».

من الزمن، ولا تتلاشى هذه المكابدة إلا بعد التخلص مما يعانيه : أى بعد أن يصبح المعنى نصا أدبيا ذا شكل معين. فالمخض يعنى انبناء النص ؛ أى لحظة الكتابة والولادة.

وقد فرّق (رولان بارت) بين طورى " تخلُّق النص" و "خلقته ". معتمدا، فى هذه التفرقة، على (جوليا كريستيفا). فَ"خلقة النص: (*) هى الظاهرة الكَلَميَّة كما تبدو فى بنية الملفوظ المحسوس"(١)؛ أى هى الصورة النهائية التى يكون عليها النص، ويظهر بها للوجود. و"أما تخلق النص، فإنه يطرح العمليات المنطقية الخاصة ببنيَة فاعل اللفظ ؛ إنه الموّضع الذى تتبنى فيه خلقة النص. إنه مجال مختلط : كلمى وغريزى فى آن معا. (ذلك هو المجال الذى تستثمر فيه العلامات الغرائز). فهو إذاً لا يستطيع أن ينطلق من البنيوية وحدها ‹ إنه انبناء وليس بنية›"(٢).

ولا نريد هنا أن نقوم بعملية إسقاطية، بين (رولان بارت) وابن طباطبا. وإنما نريد أن نبيّن بأن عملية "التَّخلُّق " تسبق " الخلقة ". وأن " الإمخاض " أو "المَخض " يكون سابقا فى الوجود لعملية إعداد اللباس للجانب المعنوى فى النص الأدبى. فكلا الاقتباسين يشير إلى موضع انبناء النص وهو الجانب المعنوى فيه. كما يشير أيضا إلى الجانب الحسى ؛ أى إلى البنية.

(×) عمد المترجم إلى ترجمة بعض المصطلحات التى اقترحتها (جوليا كريستيفا)، وتبنّاها (بارت). وهذه المصطلحات هى : تخلُّق النص= Geno-texte. خلقة النص = phEno-texte. التّمعنى = signifiance. الإنتاجية = ProductivitE . التناص = Inteerrtexete. ممارسات دلالية= Pratiques signifiantes.

(١) رولان بارت: نظرية النص، تر، محمد خير الدين البقاعى، مجلة العرب والفكر العالمى، ١٩٨٨، ع٣، ص٩٦ .

(٢) رولان بارت : نظرية النص، ص٩٦ .

فحسب الاقتباسين، أن النص الأدبى يتم فيزيائيا ؛ أى نتيجة جهد ذهنى يبذله الأديب فى سبيل إنتاجه، حتى وإن كانت الكتابة مؤسسة على كلام شفوى منطوق. لأن الطريقة التى يتبعها الكاتب غير الطريقة التى يتبعها الناطق.

وأما القضية الثانية المتمثلة فى كون النص نظاما فيدل عليها إشارة ابن طباطبا إلى " الإعداد " الذى يُعده صانع النص من ألفاظ مناسبة للمعانى ومطابقة لها. فالتطابق الذى أشار إليه يعنى المَقاس. لأنه لا يكون اللفظ لباسا للمعنى إلا إذا وافق مَقاسه مَقاس المعنى، وإلا صار فضفاضا أو تمزّق. ولذلك نجده فى مواضع أخرى من الكتاب يعلن أن رداءة النص أحيانا يكون سببها عدم مشاكلة الألفاظ للمعانى. فيقول :"وللمعانى ألفاظ تشاكلها فتحسن فيها وتقبح فى غيرها. وكم من معنى حسن قد ابتذل على معنى قبيح ألبسه"[(١)]. وهذا هو معنى التطابق الذى أشار إليه فى الاقتباس الأول، وطالب الأديب بمراعاته. وهذا يعنى أن الألفاظ عند ابن طباطبا كسوة تُكسى بها المعانى.

ومن هنا كان التطابق مَقاسا يصلح لبعض المعانى ولا يصلح للبعض الآخر.

ولكن التطابق وحده لا يكفى، بل لابد من التنسيق والتماسك والترابط بين أجزاء النص، التى ينبغى أن تكون على نظام خاص وذلك بأن يجعل لها صانعُها "سلكا جامعا " يمنعها من التشتّت والاضطراب. فينبغى أن تكون القوافى منسجمة مع المعنى المراد وأن يكون الوزن سلسا على اللسان مطربا للأذن. فإذا تشاكلت هذه العناصر وانسجم بعضها مع بعض حَقّ للأديب أن يُثبت نصه.

---

(١) ابن طباطبا : عيار الشعر، ص١٤ .

هذه القاعدة التى رسمها ابن طباطبا لكيفية تشكُّل النص الشعرى، تتفق مع نظرته للنص الأدبي فى عموميته. وهى نظرة قائمة على وصل الأجزاء بعضها ببعض، وتعلق الأخير بالأول واللطافة فى الانتقال من جزء إلى جزء آخر. سواء أكان مُشكّل النص شاعرا أم كاتبا. وفى هذا المعنى يقول : "إن للشعر فصولا كفصول الرسائل فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه على تصرفه فى فنونه صلة لطيفة، فيتخلص من الغزل إلى المديح، ومن المديح إلى الشكوى، ومن الشكوى إلى الاستماحة، ومن وصف الديار والآثار إلى وصف الفيافى والنوق... بألطف تخلص وأحسن حكاية بلا انفصال للمعنى الثانى عما قبله بل يكون متصلاً به وممتزجاً معه"(١).

إن طريقة تشكُّل النص الشعرى تشبه طريقة تشكُّل النص النثرى، عند ابن طباطبا. فكل صانع ينبغى أن يعمل على وصل أجزاء النص بعضها ببعض. وأن يعمل أيضا على حسن التخلُّص من جزء لآخر، كون النص فى عموميته يتكون من عدة أفكار وأغراض. وأن الانتقال الحسن هو الذى يوفر القِرَان بينها، ويوفر أسباب الترابط بين الأجزاء والوحدات. وأن تشتيت الأوصال يذهب بفنيته وجماله.

وإذا كان ابن طباطبا قد حاول أن يُماثل بين الأجزاء التى يتكون منها النص الشعرى والنص النثرى، وأن فصولهما متشابهة، فإنه لم يقم بتوضيح هذا التماثل الذى يجمع بين الشعر والرسائل. ويعزو محمد خطابى سبب عدم توضيحه والاهتمام به "إلى أن السياق المعرفى الذى كتب فيه ما كتب لا يحتاج إلى هذا التوضيح، باعتبار هذا التماثل امرا مسلما به لكونه مكوّنا من مكونات ثقافة الكتاب والشعراء والنقاد. ومن ثم يعد عرفا متفقا فى شأنه لا يثير لبسا ولا غموضا"(٢).

---

(١) ابن طباطبا : عيار الشعر، ص١٢ .

(٢) محمد خطابى: لسانيات النص، المركز الثقافى العربى، بيروت، ط١، ١٩٩١، ص١٤٥ .

ويكاد ابن طباطبا يكرر المعنى نفسه فى نص آخر له فى نهاية عياره يُبيّن فيه جودة تشكُّل النص وحسن انتظامه، وما يجب أن يراعيه صانعه. يقول: "وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما يتسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله، فإن قُدم بيت على بيت دخله الخلل كما يدخل الرسائل والخطب إذا نُقضَ تأليفُها... يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة فى اشتباه أولها بآخرها نسجا وحسنا وفصاحة، وجزالة اللفظ، ودقة معان وصواب تأليف، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعانى خروجا لطيفا على ما شرطناه فى أول الكتاب، حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغا"(١).

هذه الاقتباسات كلها مُعدة لخدمة النص واستكمال جوانبه الفنية والجمالية. فهى تؤكد على ضرورة الانتظام وتطالب الأديب به. وكأنَّ ابن طباطبا يشير بهذه الآراء، إلى أن كل كلام لا يراعى فيه صانعه اتساق أوله بآخره لا يُعد نصا أدبيا. وكأن الترابط والانتظام هما سبب حسن النص. وهو مبدأ عام ومشترك بين النصين الشعرى والنثرى. لأن الخلل الذى يتسرب إلى الأبيات الشعرية غير المترابطة يتسرب أيضا إلى أجزاء الخطب والرسائل. وأن جزالة اللفظ وصواب التأليف إنما يقصد بهما ابن طباطبا اللغة الفنية التى تجعل المعانى والأفكار نصا أدبيا.

هذه الآراء، فى نظر ابن طباطبا، لا يُمكن مناقشتها أو تجاوزها، فهى أساس لامناص منه فى صناعة العمل الأدبى وذلك باستخدامه كلمة " يجب ". فهى إذاً واجبة فى كل نص أدبى ينال رضا المتقبل.

---

(١) ابن طباطبا : عيار الشعر، ص١٣١ .

وأما العناصر التى يتم بها النَّسْج والتأليف والانتظام، فهى الألفاظ الجزلة والمعانى الدقيقة. مما يُبيِّن أن النص الأدبى كلام مُقيد بشروط وقواعد صارمة لا يُسمح للأديب بتجاوزها. خاصة وأنه ذكرها فى بداية كتابه وفى آخره. إن الآراء الموزعة عبر عيار الشعر تَتَّكئ على ما جاء فى بدايته المتمثل فى الاقتباس الأول. وهذا الاتكاء يدل عليه قوله " على ما شرطناه فى الكتاب ".

وما مقارنة ابن طباطبا النص الشعرى بالنص النثرى إلا دليل على المستوى الفنى الذى وصل إليه فن الخطابة والرسائل. فالخطبة والرسالة كان لهما الدور الكبير والهام فى تبصُّر المستمعين بما للنثر الفنى من جلال وجمال. وقد أشار (فان جيلدر) إلى هذا السبب، وهو يعلق على فقرة ابن طباطبا السابقة، إذ يقول: "فى هذه الفقرة يقارن ابن طباطبا فى مناسبتين، القصيدة بالرسالة (خطاب أو مقالة) ؛ وهو فيما أعلم، أول من فعل هذا. ومن السهل فهم سبب استخدامه لهذا القياس. فعن كتابة الرسائل كان قد تطور فى القرنين الثامن والتاسع الميلاديين، وأسفر عن عدد من الاتجاهات فى التعبير النثرى"(1).

والذى ينبغى أن نشير إليه هنا هو، أن ابن طباطبا اكتفى بمقارنته بين النصَّيّن، الشعرى والنثرى، على المستوى النظرى فقط، دون أن يتعدى ذلك إلى الميدان الإجرائى. مما يبيّن أن القاعدة النظرية التى أوجبها على كل الأدباء سواء كانوا شعراء أم كُتّابا، صعبة التحقيق فى ميدان النص النثرى. ولهذا اكتفى فى الميدان الإجرائى على النص الشعرى فقط، وفى بعض الأحيان على البيت أو البيتين.

---

(1) فان جيلدر : بدايات النظر فى القصيدة، تر، عصام بهى، مجلة فصول (تراثنا النقدى، ج٢)، مج٦، ١٩٨٦، ع٢، ص، ٢٣

ومن النصوص الطويلة التى أوردها ابن طباطبا، قصيدة الأعشى فى السموأل، والتى يصف فيها صفاته الحميدة التى كان يتصف بها، وأخلاقه العالية التى يتمتع بها. فيذكر الشاعر ذلك ويبيّن فضل المكرمة على العار، وأن الصبر شيمة من شيمه. وأما الغدر فلم يكن من طبيعته. كونه وجد فيها الكلام السوى، والسهولة فى المخرج والصدق فى الخبر، والتوظيف المناسب للألفاظ. ولعل هذا ما جعله يورد منها ستة عشر بيتا، معلّقا عليها قائلا " :فانظر إلى مستوى هذا الكلام. وسهولة مخرجه، وتمام معانيه وصدق الحكاية فيه، ووقوع كل كلمة موقعها الذى أُريدت له من غير حشد مجتلب ولا خلل شائن، وتأمل لطف الأعشى فيما حكاه واختصره فى قوله : " أأقتل ابنك صبرا أو تجىء بها " فأضمر ضمير الهاء فى قوله : واختار أدراعه أن لايسب بها. فتلافى ذلك الخلل بهذا الشرح، فاستغنى سامع هذه الأبيات عن استماع القصة فيها، ولاشتمالها على الخبر كله بأوجز كلام، وأبلغ حكاية وأحسن تأليف وألطف إيماءة"(١).

بغض النظر عن مدى مطابقة هذا التعليق لنص الأعشى أو عدم مطابقته. فإننا نرى أنه تعليق منسجم مع أفكاره ومقاييسه التى دعا الأدباء إلى مراعاتها، وأوجب توفرها فى كل نص أدبى، وخاصة فيما يتعلق بالاستواء ووقوع كل عنصر فى المكان الذى يلائمه، واللطافة فى الكلام والتأليف الحسن والإيحاء. وتوجد فقرات كثيرة موزعة فى عياره يشابه بعضها بعضا تؤكد كلها على الائتلاف.

وقد قسم ابن طباطبا النصوص الشعرية، حسب هذا الائتلاف، إلى قسمين "أشعار محكمة متقنة أنيقة الألفاظ حكيمة المعانى، عجيبة

---

(١) ابن طباطبا : عيار الشعر، ص٤٩ .

التأليف. إذا نقضت وجعلت نثرا لم تبطل جودة معانيها، ولم تفقد جزالة ألفاظها. ومنها أشعار مموهة، مزخرفة عذبة، تروق الأسماع والأفهام إذا مرت صفحا، فإذا حُصّلت وانتُقدت بُهرجَت معانيها، وزُيّفَت ألفاظُها، ومُجّت حلاوتُها، ولم يصلح نقضها لبنَاء يُستأنفُ منه، فبعضها كالقصور المشيدة والأبنية الوثيقة الباقية على مر الدهور، وبعضها كالخيام الموتدة التى تزعزعها الرياح، وتوهيها الأمطار ويسرع إليها البلى، ويخشى عليها التقوض"(١).

فالنص الأدبى، فى رأى ابن طباطبا، نوعان : نص آنى، ونص خالد. وسبب خلوده إحكام معانيه. هذا الإحكام هو الذى يجعل الأجيال تبقى تردده. وإذا حُلّت الأبيات نثرا بقيت المعانى محافظة على تماسكها وانسجامها، وبقيت الألفاظ على حالها جزلة لا تضعف قيمتها. وأما النص الآنى فهو الذى يسلك فيه منشئه طريقة التمويه والتزييف والزخرفة اللفظية دون طائل من ورائها ؛ أى هو الذى تتفاوت فيه وحداته الصغرى الدالة، بحيث يختلف جانبها الحسى عن جانبها المعنوى ، وأنه خال من التماسك وبعيد عن الاعتدال بين الدوال ومدلولاتها ولذلك كان مُمَوّها.

أما القضيّة الثالثة المستنبَطة من الاقتباس الأول والمتعلقة بأن مُشكّل النص أول قارئ له. فتتمثل فى قوله " ثم يتأمل... ويَرُمّ ما وهى منه ويبدل..." قبل أن يعلن ميلاده. فالتأمل يعنى التفحص بدقة بغية الوقوف على مالا يصلح أن يكون فى النص، فيحتاج إلى تحوير أو تغيير أو حذف. والترميم يعنى الإصلاح ومحاولة التجديد، و يكون بعد المعاينة. فلمعرفة العناصر الواهية لابد من معاينتها فى النص. ولا

---

(١) ابن طباطبا : عيار الشعر، ص١٢ .

يمكن أن تكون هناك مُعاينة دون قراءة دقيقة للكلام الذى تم تشكيله. وبذلك يكون الهدف من القراءة هو الارتقاء بالنص ومراعاة تناميه عبر الأجزاء التى شُكّل منها.

هذه المعانى تتكرر فى أماكن كثيرة من عياره. إذ يقول فى موضع آخر منه: "وينبغى للشاعر أن يتأمل تأليف شعره وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه، فيلائم بينها لتنتظم له معانيها، ويتصل كلامه فيها... ويتفقد كل مصراع هل يشاكل ما قبله ؟ فربما اتفق للشاعر بيتان يضع مصراع كل واحد منهما فى موضع الآخر"(١).

ويبدو أن ابن طباطبا يريد من مُشكّل النص أن يعمل على تحسين الروابط والعلاقات بين جمل النص ومتتالياته باعتبارها أجزاء من المحتوى الكلى للنص. لأنه قد يحدث أحيانا، أن يترك الأديب فراغات يتعمدها وذلك عن طريق حيَل أسلوبية معينة، مُنتظرًا من القارئ النموذجى إملاءها. لأنه "لا ينتبه على ذلك إلا من دَقَّ نظره ولطف فهمه"(٢).

وقد أشار(أيزر) إلى أن الأديب هو الإنسان الوحيد الذى يمكنه أن يقوم بعمليتى : الإنتاج والقراءة المثالية معا. لأنه، وهو يعيد قراءة ما كتب، يقوم برباط حقيقى بين ما يحسه ويريد التعبير عنه، وما توحى به الألفاظ التى استعملت " كسوة " له. فَمُشكل النص يقرأ ليرمّمَ ما وَهَى مما شكّله. كونه ينطلق فى قراءته هاته، من البنية العميقة ومدى موافقة الألفاظ لها. على عكس القارئ المثالى الذى يبدأ من البنية السطحية باحثا عن البنية العميقة. ومن هنا تكون القراءتان مختلفتين. هذا الاختلاف يصوغه (أيزر) كالتالى :"إن الحكم الصادر من المؤلف

---

(١) ابن طباطبا : عيار الشعر، ص١٢٩ .

(٢) ابن طباطبا : عيار الشعر، ص١٢٩ . .

على نصه يجعله يبدو فى مظهر من يعتبر نفسه بعيدا عن أن يكون قارئه المثالى. ذلك أن المؤلف بوصفه قارئ نصه، لا يتحدث عن الوقع الذى مارسه عليه النص ؛ وكذلك العكوف على الشروط التى ينبغى للجمهور أن يتجاوب معها ويوجهها من هنا، بتصريحاته. غير أن المؤلف، وهو يأخذ هذا المسلك يغير دليله ويصبح " قارئا " لنصه، وذلك فى ظروف يكون هو، كمؤلف للنص قد عرفها، وعقب هذا فى الازدواج الذى يريد إحداثه يسقط من تلقائه رغم أنه الوحيد القادر على تمثل الدور المزدوج للمؤلف والقارئ المثالى"(١).

وقد لاحظ ابن طباطبا عدم التناسق والترابط فى بعض النصوص الشعرية لمجموعة من الشعراء، مثل ابن هرمة والفرزدق وغيرهما. يقول ابن هَرمة :

وَإنّى وَتركى نَدىَ الأكْرَمين * * وَقدْحى بكَفّى زنَادًا شحَاحَا.

كتاركَة بيضَها فى العَرَاء * * وَمُلبسَة بيضَ أُخرَى جنَاحا.

ويقول الفرزدق :

وَإنَّكَ إذْ تَهْجُو تَميما وتَرْتَشى * * سَرَابيلَ قَيْس أَوْ سَحوقَ العَمَائم.

كَمُهْريق مَاء بالفَلاَة وَغَرّهُ * * سَرَابٌ أَذَاعَتْهُ ريَّاحُ السَّمَائم(٢).

إن المعنى الذى ينبنى عليه بيتا الشاعرين، هو التشبيه. وأساس الشبيه عندهما قائم على السراب والجرى وراءه وعدم القناعة بما يملكه الإنسان، والتطلع إلى ما هو أفضل وأكثر.

---

(١) وولفغانغ أيزر : فعل القراءة، نظرية الوقع الجمالى، تر، أحمد المدينى، مجلة آفاق، اتحاد الكتاب، المغرب، ١٩٨٧، ع٦، ص, ٢٩

(٢) الفرزدق : الديوان، دار صادر، بيروت، مج٢، ص, ٣١٢ ويُروى البيت فى الديوان هكذا:

وإنك إذ تهجو تميما وترتشى * * تبابين قيس أو سحوق العمائم.

والتبابين : هى السراويل القصيرة. سحوق : البالية. (ر، الديوان، ص٣١٢).

لقد فرّط ابن هرمة فى شىء مملك طمعا فى أشياء غير مضمونة. وذلك عندما ترك جودة " الأكرمين " كما تترك النعامة بيضها للضياع والتلف، وتحافظ على بيض غيرها. فالشاعر بعد أن تحصل على عطاء، تركه طمعا فى الحصول على عطاء أكثر، فضاع منه كل شىء.

أما الفرزدق فيشبه خطأ مخاطَبه الذى يهجو تميما ويتقرب من قيس، بالخطإ الذى قام به السائر فى الفلاة عندما أهرق ما بقى له من ماء ظنًا منه أن ما رأى من سراب ماء. ويرى ابن طباطبا، أنه"كان يجب أن يكون بيت لابن هرمة مع بيت للفرزدق، وبيت للفرزدق مع بيت لابن هرمة. حتى يصح التشبيه للشاعرين جميعا، وإلا كان تشبيها بعيدا غير واقع موقعه الذى أريد له"[1]. ثم يلحق البيت الثانى للفرزدق بالبيت الأول لابن هرمة، والبيت الثانى لابن هرمه بالبيت الأول للفرزدق. ويرى أنه بهذه الطريقة تصبح الأبيات منسجمة ومتناسقة. أما قبل إعادة تحويرها، فإن البيت الثانى لا يشاكل البيت الأول لدى الشاعرين. وعدم المشاكلة ترجع إلى عدم صحة معنى التشبيه. وكأن المعنى الذى بُنيت عليه الصورة البلاغية غير صحيح، فى نظر ابن طباطبا.

والحقيقة أن التشبيه لدى الشاعرين قائم على أساس سليم. وأن البيتين كما هما لدى الشاعرين يؤديان المعنى أفضل مما أُعيد ترتيبهما ؛ أى قبل عملية التغيير والإلحاق. إذ يرى ابن هَرمة أنه ضيّع شيئا كان يملكه وفرّط فيه، كما فرّطت النعامة فى بيضها وتركته عرضة للضياع باحتضانها بيض أُخرى. أما الفرزدق، فيخاطب مخاطبه قائلا له : لقد عرّضت نفسك للويل والهلاك بانتمائك إلى قيس ضد تميم، كما

---

(١) ابن طباطبا : عيار الشعر، ص١٣٠ .

يُعرض نفسه للويل والهلاك كلُّ من يهرق ماءه عندما يكون فى صحراء قاحلة ظنا منه أن مارأى غديرا وافر المياه. فالتشبيه هنا ؛ أى عند الفرزدق قائم على هلاك النفس. وأما هناك ؛ أى عند ابن هَرمه، فقائم على الضياع والتلف للأشياء.

والنتيجة التى يمكن تسجيلها هنا هى، أن ابن طباطبا يُلح على ضرورة توفر القران والتلاحم بين أجزاء النص، وأن كل معنى ينبغى أن يكون منسجما مع مقامه والموقف الذى يريد التعبير عنه. ولذلك رأى أنَّ بيتى الشاعرين غير منسجمين وليس لهما قران.

بالإضافة إلى ذلك، أنه لاحظ عدم الانسجام بين شطرى بيت لطَرَفة بن العبد، والذى يقول فيه :

وَلَسْتُ بِحَلاَّلِ التِّلاَعِ مَخَافَةً * * وَلَكِنْ مَتَى يَسْتَرْفِد الْقَوْمُ أَرْفُد.

يعلق عليه ابن طباطبا قائلا : "فالمصراع الثانى غير مشاكل للأول"[1]، دون أن يوضح السبب. الشىء الذى يجعل الباحث فى حيرة من أمره عند عملية التأويل. ولعله يقصد انقطاع النَّفَس الذى يحدث بين الشطرين. وأما المُشاكلة المعنوية فحاصلة، كون الشطرين يؤديان معنى الكرم، وأن الشاعر لا يختفى من ضيوفه، بل يكرمهم إذا استضافوه وينجدهم عند الحاجة إليه.

والذى يهمنا من هذا، أن عملية تشكُّل النص لدى ابن طباطبا، تعنى مُشاكلة المصراع الثانى للأول، ومشاكلة البيت الثانى للأول، ومشاكلة المعانى للمواقف والمقامات. وبالجملة فإن "أحسن الشعر ما يوضع فيه كل كلمة موضعها، حتى يطابق المعنى الذى أُريدت له، ويكون شاهدها معها لاتحتاج إلى تفسير من غير ذاتها[2].

(١) ابن طباطبا : عيار الشعر ، ص١٣١ .
(٢) ابن طباطبا : عيار الشعر، ص١٣٢ .

وأما حدود القوافى لديه، والتى كان سبَّاقا إليها حسب رأيه فقد جعلها فى "سبعة أقسام : إما أن تكون على فاعل مثل كاتب... أو على فعَال مثل كتاب... أو على مَفْعَل مثل مكتب... أو على فعيل مثل حبيب.. أو على فَعَلَ مثل ذهب... أو على فَعْل مثل ضرْب... أو على فُعَيْل مثل كُليب. على هذا حتى تأتى على الحروف الثمانية والعشرين"(١).

وهكذا نلاحظ أن تصوُّر ابن طباطبا لتشكُّل النص الأدبى قائم على الاعتدال والانتظام والأُلفة بين الألفاظ من جهة وبين الألفاظ والمعانى من جهة أخرى. وبين الأجزاء التى يتكون منها النص، مع مراعاة معانى التشبيه للمقام .

ثالثا : تصور قُدامة لائتلاف عناصر النص :

إن تصور قدامة لتَشكُّل النص الأدبى قائم على ائتلاف الوحدات الصغرى الدالة، وأركان النص الشعرى المحددة فى : القول، والمعنى، والوزن، والقافية. فمُشكّل النص فى رأيه حر فى اختيارالمعانى التى هى "كلها معرضة للشاعر وله أن يتكلم منها فى ما أحب وآثر من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه. إذا كانت المعانى للشعر بمنزلة المادة الموضوعة. والشعر فيها كالصورة، كما يوجد فى كل صناعة، من أنه لابد فيها من شىء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة وعلى الشاعر إذا شرع فى أى معنى كان من الرفعة والضعة، والرفث والنزاهة والبذخ والقناعة، والمدح وغير ذلك من المعانى الحميدة أو الذميمة، أن يتوخى البلوغ من التجويد فى ذلك إلى الغاية المطلوبة"(٢).

---

(١) ابن طباطبا : عيار الشعر، ص١٣٣ .

(٢) قدامة بن جعفر : نقد الشعر، ص ص٦٥ ، ٦٦ .

مما يبين بأن النص الأدبى هو الكلام الذى تتغيَّر فيه طبيعة الأشياء الواقعية. إذ يعمل كل أديب، عند تَشكُّله للكلام، على تغيير طبيعتها حسب طاقته الذهنية التى يتمتع بها. هذه الطاقة هى التى تسمح له بإحداث التفاعل بين العناصر التى يتكون منها النص، والذى يعمل على"تكثيف طاقته الداخلية وفى خزنه بمشحون لغوى متوتر، يجعل النص مفعما بالحيوية والقوة"[1]. لأن عملية تركيب النص وتشكله تعنى إحداث العلاقات المختلفة بين العناصر المشكلة له. ومن خلال هذه العلاقات يتشكل المعنى الذى يرومه الأديب. فالنص إذاً عملية تَشكّل بين الألفاظ والمعانى. وأن "المعنى الشعرى المشكل بفعل الذات الشاعرة ينبثق من بين العناصر المتزامنة، أو العلاقات داخل العمل الشعرى الواحد"[2].

هذه النّوعية فى عملية التّشكُّل هى التى جعلت النص الأدبى"يتميز عن سواه من أجناس القول، وأن له سياقا يوجه نصوصه، ويتحكم بفهمها وتفسيرها، وهو فى هذا كله يختلف عن الخطاب المباشر[3]، الذى تكون فيه أغلب الألفاظ دالة على معانيها المتواضع عليها.

وقد أشار مختار بولعراوى إلى أن هناك من النقاد من أساء فهم مقولة قدامة المتمثلة فى علاقة الصورة بالمادة. ويذكر منهم مصطفى ناصف وجابر عصفور. وبعد مناقشته لهما يتوصل إلى نتيجة مفادها أن "المادة كما قلنا قد توجد مفصولة فى الطبيعة، فالخشب فى الطبيعة لا علاقة له بالخشب بالقطعة المنحوتة أو التمثال، كما أن

---

(١) عبد الله محمد الغذامى : الخطيئة والتكفير، ص١١ .

(٢) عبد القادر الرباعى : تشكيل المعنى الشعرى ونماذج من القديم، مجلة فصول (تراثنا الشعرى)، مج٤، ١٩٨٤، ع٢، ص, ٥٥

(٣) عبد الله محمد الغذامى : الخطيئة والتكفير، ص١٢ .

موضوعات الشعر المختلفة لا علاقة لها بالشعر إلا فى إطار الإبداع الفنى، وقدامة عندما أتى بالمثال السابق لم يرد أن يفصل معنى الأبيات أو القصيدة عن صورتها أو شكلها، وإنما أراد أن يفصل بين الأخلاق والأحكام النقدية"(١).

والذى ينبغى أن نشير إليه، هو أن قدامة بن جعفر، وضع أربعة عناصر أصول بها يتم حد الشعر، وهى أركانه التى ينتفى بانتفاء أحدها. ثم فرّع منها أربعة عناصر أخرى تنتج عن الائتلافات التى تتم بين العناصر والأصول. وبذلك تصبح عناصر النص عنده ثمانية : أربعة عناصر بسيطة، وأربعة مركبة. ثم يوضح كل عنصر على حدة. مبينا خصائصه وصفاته، وما يجب أن يفعله الأديب حتى يكون النص جيدا. داعما تلك الصفات بنصوص شعرية لشعراء كثيرين. ونعرض الآن صفات هذه العناصر باختصار.

١- اللفظ :

يُعد اللفظ اللبنة الأساسية التى يتشكل منها النص الأدبى. والنص هو مرجع اللفظ. وأن صفته الفنية لا تتحدد إلا بإعادته إلى مرجعه. فقد يكون ذا صفة غير حسنة، إلا أنه وهو فى مرجعه يكون ذا دلالة إيحائية مؤثرة.

وقد تحدث قدامة عن صفاته الذاتية وقيمتها خارج النص وعن صفاته فى إطار مرجعه النصى. فهو من حيث كونه وحدة لغوية مستقلة، ينبغى"أن يكون سمحا سهل مخارج الحروف من مواضعها، عليه رونق الفصاحة مع الخلو من البشاعة"(٢).

---

(١) مختار بولمراوى : المعايير النقدية عند قدامة بن جعفر، مجلة الآداب، معهد الآداب واللغة العربية، جامعة قسنطينة، الجزائر، ع١، ١٩٩٤، ص٣٦ .

(١) قدامه بن جعفر : نقد الشعر، ص٧٤ .

ولعله يقصد بالسماحة، السهولة والسلاسة، حتى لا يكون مصدر اشمئزاز ونفور. وفى النص دعوة إلى الابتعاد عن الألفاظ غير الفصيحة التى تكون مخارج حروفها واحدة أو متقاربة. لأن آلة النطق تجد صعوبة فى التلفظ بها.

وأن الجودة النصية أساسها جودة الألفاظ وفصاحتها. وأن لبعض الألفاظ عيوبا، أجملها قدامة فى صفتين: "الحوشية" و"المعاضلة". يوضحهما بقوله ":أن يكون ملحونا وجاريا على غير سبيل الإعراب واللغة... وأن يرتكب الشاعر فيه ما ليس يستعمل ولا يتكلم به إلا شاذا وذلك هو الحوشى"(١). كون السامع يتأذى من سماع مثل هذه الألفاظ المخالفة لما اعتاد سماعه. فالمستوى الصوتى للألفاظ داخل النص ينبغى أن يكون حسنا.

وأما المعاضلة، فتعنى "مداخلة الشىء فى الشىء..أن يدخل بعضه فى ما ليس من جنسه، وما هو غير لائق به. وما أعرف ذلك إلا فاحش الاستعارة"(٢). ثم يمثل له ببيت من الشعر:

وَمَا رَقَدَ الْوِلْدَانُ حَتَّى رَأَيْتَهُ * * عَلَى الْبَكْرِ يَمْتَرِى بِسَاقٍ وحَافِر(*).

معلّقا عليه قائلا :"فسمى رجل الإنسان حافرا. فإن ما جرى هذا المجرى من الاستعارة قبيح لا عذر فيه"(٣).

فالتّشكيل الاستعارى هنا لم يعجب قدامة. فالشاعر يشبه رجْل هذا الإنسان بحافر الدابة، وهو يقوم بعملية الترويض لولد الإبل. وقد يكون وجه الشبه بينهما فى القوة أو فى الشكل، أو فيهما معا.

---

(١) قدامه بن جعفر : نقد الشعر، ص١٧٢ .

(٢) قدامة بن جعفر : نقد الشعر، ص١٧٤ .

(*) الولدان : العبيدان أو الخدم من الشباب. والبيت فى غرض الهجاء.

(٣) قدامة بن جعفر : نقد الشعر، ص١٧٥ .

والذى يهمنا من هذا هو أن هذه الأهمية التى أُعطيت للفظ، ليست خاصة بالقدماء فقط، فالمحدثون أيضا جعلوا منه الأساس الفعلى فى نظرتهم للنص الأدبى وطريقة تشكّله. فهذا المنصف عاشور ينظر إلى النص الأدبى على أنه "نظام علامى مخصوص يسمو على بقية الأنظمة العلامية"(١). ثم يعمل على تحديد اللفظ فى خُماسية عامة يجمع فيها بين المستوى الصوتى والمستوى الدلالى. وتتمثل هذه الخماسية فى التالى :

١- لدال هو الإبداع الحركى فى مستوى العلاقات العلامية.

٢- الدال هو وحدة الجدل والتوليد الدلالى.

٣- الدال هو شكل الأشكال فى النص العلامى، وفى النصوص الأخرى التى قد يوحى بها.

٤- الدال هو الانفتاح والانغلاق فى نسيج العلامات.

٥- الدال هو البناء العلامى، والمرجع العلمى للنظام الما فوق لغوى"(٢).

ولا نريد هنا أن نقارن بين المنهجين فى وصف اللفظ وفى تصور آليات تَشكُّل النص. وإنما نريد أن نشير إلى أن الاهتمام الذى أولاه نقادنا القدماء للفظ، ظل يتواتر عبر الأجيال والأزمان حتى اليوم. وبقى وصف النص بالجودة أو الرداءة، قائما على اللفظ وحده فى غالب الأوقات. لأن الصورة أو الشكل، هو الذى يُعطى معنى النص رونقه وجماله. ولذلك دعا النقاد، قدماء ومحدثون، إلى ضرورة الانسجام والتناسب بين الألفاظ صوتيا ودلاليا.

---

(١) المنصف عاشور : مشروع تنظيرى فى وصف الدال بين القراء والكتابة، مجلة فصول، مج٥، ع١، ص٩٣.

(٢) المنصف عاشور : مشروع تنظيرى فى وصف الدال بين القراء والكتابة، مجلة فصول، ص٩٨.

ويرى (رينيه ويلك وأستن وارين)، أن "كل عمل أدبى فنى هو قبل كل شىء سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى... (إلا) أن مجرد الصوت فى حد ذاته ليس له تأثير جمالى، أو أن مثل هذا التأثير ضئيل. فلا وجود لشعر "موسيقى " دون شىء من الإدراك العام لمعناه، أو على الأقل لنغمته الانفعالية"(١). لأن الألفاظ لها جانبان : جانب صوتى وجانب دلالى. ولا يمكن فصل أحد الجانبين عن الآخر، كونهما يتعاونان فى توفير الطاقة التعبيرية للألفاظ. ثم إن اللفظ إلى جانب كونه مظهرا من مظاهر التفكير لدى الأديب، فهو أيضا صورة صوتية لها شكلها وطبيعتها الخاصة. وقد عبر(تشيتشرين) عن هذا المعنى بقوله:"إن القوة التعبيرية للكلمة المنفردة، لا تتأتى من معناها وحده، بل من طبيعة شكلها الصوتى أيضا"(٢).

٢- الوزن :

يعد الوزن من العناصر المكونة للنص الشعرى. لأن الجرس الموسيقى ليس خارجا عنه، وإنما هو عنصر أساسى فى بنيته المميزة. وهو الذى يُولّد التناغم الصوتى وانسجامه بين شطرى البيت الشعرى. وقد حدده قدامة بصفات تجعله يبقى محافظا على جودة النص ومتعته. ومن بين نعوته التى نعته بها "الترصيع، وهو أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء فى البيت على سجع أو شبيه به، أو من جنس واحد فى التصريف. كما يوجد ذلك فى أشعار كثير من القدماء المجيدين من الفحول وغيرهم وفى أشعار المحدثين"(٣). ثم يُمثّل له

---

(١) رينيه ويلك وأوستن وارين : نظرية الأدب، تر، محى الدين صبحى، مر، حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧، ص١٦٥ .

(٢) أ. ف. تشيتشرين : الأفكار والأسلوب، تر، حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العرق، ص,٤٥

(٣) قدامة بن جعفر : نقد الشعر، ص٨٠ .

ببيت من الشعر لامرئ القيس، يصف فيه سرعة فرسه وإضماره، مشبها إياه بتيس الظباء الذى يكون غذاؤه من نبات " الخُلَّب " الذى يجعله ضامر البطن. وهو قوله :

مِخَشٌّ مِجَشٌّ مُقْبِلٌ مُدبِرٌ مَعا * * كتَيْس ظبَاء الخُلَّب الْعدوَان(*).

مُعقبا عليه قائلا: "فأتى باللفظتين الأوليين مسجوعتين فى تصريف واحد. وبالتاليتين لهما شبيهتين بهما فى التصريف"(١).

فقد جانس الشاعر بين كلمتى " مِخَشّ " و " مِجَشّ " وهو جناس مُصحف. ولهما إيقاع موسيقى واحد. وأما كلمتا "مُقْبِل " و " مُدْبِر " فمتجانستان صوتيا. وأما من حيث الدلالة فهما طباق.

هذا الانسجام الموسيقى سببه المعنى الداخلى للبيت الشعرى. فالشطر الأول يقرر فيه الشاعر حقيقة موجودة فى فرسه بألفاظ فيها نوع من التوتر الموسيقى، بدا فى كل نبرة من نبرات الألفاظ التى ترابطت واتحدت فى نوع من الوحدة الموسيقية، مع تكرار حرف الميم فى أول كل لفظة من ألفاظه فى المصراع الأول فى صورة قافية أولية.

هذه السهولة والبساطة العروضية فى الشطر الأول، اقتضت أن يكون الشطر الثانى مماثلاً له. لأن الشاعر أراد أن يعقد مقارنة بين فرسه وتيس الظباء الذى يكون مصدر قوته الخُلب سرعةً وضمورًا. وهما مجال التقاطع بين معنى الشطر الأول ومعنى الشطر الثانى. ومن هنا كان الإيقاع أُسًّا مُهما فى تماسك النص، وآليةً من آليات تشكُّله.

(*) المخش : الجرىء الماضى. مجش : غليظ الصوت. التيس : فحل الظباء. الخُلب : نبتة تاكلها الوحوش تضمر عليها بطونها. العدوان : الشديد الجرى. ويروى البيت فى الديوان كالتالى :

مكر مفر مقبل مدبر معا * * كتيس ظباء الحُلب العدوان. شرح الديوان، ص١٧١

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر، ص٨٠ .

مما يبين أن قدامة "من أنصار الصياغة الفنية لأن الصياغة الفنية، كما بينها لنا، هى البنية المترابطة التى يتداخل فيها اللفظ مع المعنى مع الوزن مع القافية، هذه البنية المتلاحمة، إذا حدث خلل فى أحد عناصرها اختل البناء، ولا يقترب العمل الشعرى من الجودة"(١).

ويرى عبد القادر الرّباعى، أن الإيقاع الموسيقى فن زمنى يرتبط بالمعنى ارتباطا حيويا. لأن الكلمات التى يستدعها المعنى لا تنفصل عن أصولها الصوتية(٢).

ويذهب على يونس إلى أن "الوزن فى الشعر قد يكون كمّيا-(Quan-titive) المقاطع على أساس طولها. وقد يكون مقطعيا(Syllabic)، يعتمد على عدد المقاطع فى كل بيت. وقد يقوم الوزن على أساس النغمة (Tone)، أو على أساس النبر" Stress(٣).

وهذا يعنى أن لتشكُّل النص نظاما خاصا، وأن الوزن أُسٌّ من أُسس هذا النظام وطبيعة من طبيعة تَشكُّله الفنى. وأن قوة الكلمة فى النص مرتبطة بطبيعة نظامها الموسيقى وشكلها الصوتى الذى له دوره الكبير فى تحديد طبيعة الدلالة وشاعرية النص.

وكما أنه لا يمكن أن يكون النص الأدبى خاليا من الشاعرية. فإنه، بالمقابل، لا يمكن أن تكون الشاعرية مُكتمَلة دون نظام موسيقى معين. كون الموسيقى عنصرًا أصيلاً فى النص. وقد أشار عبد القادر هنى إلى"أن الموسيقى فى العمل الأدبى شعرا كان أم نثرا ليست عنصرا

---

(١) مختار بولمراوى:المعايير النقدية عند قدامة بن جعفر،مجلة الآداب،جامعة قسنطينة، الجزائر،ع١، ١٩٩٤، ص٤٥ .

(٢) انظر، عبد القادر الرباعى : تشكيل المعنى الشعرى، مجلة فصول، مج ٤، ع٢، ١٩٨٤، ص٦٥ .

(٣) على يونس : النقد الأدبى وقضايا الشكل الموسيقى فى الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٨٥، ص٩ .

ثانويا، بل هى من عناصره الجوهرية التى لا تكتمل أدبيته من دونها"[1]. وأنها جزء من مشاعر الأديب وأحاسيسه التى تشترك كلها فى بناء النص.

وإذا كان قدامة قد أشار إلى أن " الترصيع " مظهر من مظاهر الوزن فى النص الشعرى. فإنه رأى أنه لا يصلح فى كل الأحوال "وإنما يحسن إذا اتفق له فى البيت موضع يليق به. فإنه ليس فى كل موضع يحسن ولا على كل حال يصلح"[2]. ثم يُمثّل بأبيات من الشعر وكلام من النثر، ليُبيّن أن سبب لجوء المتكلم إلى هذا اللون من التعبير، وهذه الطريقة فى تشكّل المعنى والأفكار، إنما من أجل التأليف بين الكلام ومقاربة بعضه من بعض. فقد روى عن الرسول صلى الله عليه وسلم "من أنه عوذ الحسن والحسين عليهما السلام. فقال : "أعيذهما من السامة والهامة وكل عين لامة " وإنما أراد ملمة.

فلإتباع الكلمة أخواتها فى الوزن قال لامة... وإذا كان هذا مقصودًا له فى الكلام المنثور فاستعماله فى الشعر الموزون أقمن وأحسن"[3].

وهكذا يوضح لنا قدامة، كيف يكون الوزن عاملاً من عوامل تَشَكُّل النص، وكيف يعمل على تغيير الكلمة من وضع إلى وضع آخر، محقّقة الانسجام الموسيقى، ومقرّبة أجزاء الكلام بعضه من بعض، وذلك بجعل بُناه التركيبية تتشابه صوتيا. لأن "الموسيقى تحول الصوت إلى إيقاع عن طريق كسر تعاقبه، وإقامة التّكرارية مكان التعاقب" [4].

---

(١) عبد القادر هنى : نظرية الإبداع فى النقد العربى حتى نهاية القرن السابع الهجرى (رسالة دكتوراه) إشراف محمد رضوان الداية، جامعة دمشق، ١٩٨٩، ص٢٠٧ .

(٢) قدامة بن جعفر : نقد الشعر، ص ص٧٣ ، ٧٤ .

(٣) قدامة بن جعفر : نقد الشعر، ص٨٥ .

(٤) عبد الله محمد الغذامى : الخطيئة والتكفير، ص٢٤ .

٣ القوافى :

لقد عرّف الخليل بن أحمد الفراهدى (ت. ١٧٥هـ) القافية وحدد موقعها وعدد حروفها من حيث الحركات والسكنات، فقال : "القافية من آخر حرف فى البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذى قبل الساكن"(١). وهى عنصر أساسى فى النص الشعرى. كونها تحقق التوازن فى الإيقاع الخارجى، وخاصة فى الأبيات التى يُستخدم فيها التصريع.

وقد تكون القافية كلمة أو جزءا من كلمة أو أكثر من كلمة، على اختلاف بين النقاد(*). والمهم أن النص الشعرى العمودى تتشابه فيه الأبيات الشعرية فى أحرف القافية. فكل بيت شعرى فيه يخضع لنظام معين ثابت يتكرر فى كل الأبيات، مما يعطى النص إيقاعا صوتيا، يساعد المتلقى على اقتناص النبرة الموسيقية. ولذلك كان للقافية دور كبير فى توفير الشاعرية فى النص الشعرى.

وقد حدد قدامة صفات هذه القوافى، ووضع شروطا لحروفها، جاعلا من التّصريع عنصرا جماليا فى النص. من هذه الصفات"أن تكون عذبة الحرف، سلسة المخرج، وأن تُقصد لتصيير مقطع المصراع الأول فى البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها. فإن الفحول والمجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك ولا يكادون

---

(١) ابن رشيق القيروانى : العمدة ، ج١، ص١٥١ .

(*) أورد ابن رشيق القيروانى تعريفات مختلفة للقافية عند العروضيين القدماء أمثال الخليل، والأخفش، والزجاجى وغيرهم. فمنهم من حصرها فى الكلمة الأخيرة كالأخفش. ومنهم من حددها من حيث الحركات والسكنات مثل الخليل. ومنهم من حددها فى الكلمتين الأخيرتين من البيت كالزجاجى. ومنهم من يرى أن البيت كله قافية. ويرجح ابن رشيق رأى الخليل. (انظر، العمدة، ج١، ص١٥١ وما بعدها). والمهم أن القافية هى الحد الفاصل بين النص الشعرى القديم والنص الشعرى الجديد الذى تكون فيه القافية غير خاضعة لنظام رتيب ولا لنظام ثابت.

يعدلون عنه. وربما صرّعوا أبياتا أخرى من القصيدة بعد البيت الأول وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بحره. وأكثر من كان يستعمل ذلك امرؤ القيس لمحله من الشعر"(١). ثم يُمثّل بمجموعة من الشعراء الفحول الذين لديهم قدرة خاصة على تصريع أكثر من بيت فى النص الشعرى. كونه عاملا أساسيا فى اتساق البناء والتواتر الصوتى. فكلما تكرر الحرف الواحد فى شطرى البيت، وفى أشطر كثيرة من النص، كلما أحدث تأثيرا خاصا لدى المتلقى. لأن الكلمات التى يصرع بها الشاعر أبياته تكون متقاربة فى الكم الموسيقى ومتشابهة فى الحرف الأخير. وعن طريق هذا التكرار يتحقق إيقاع عام للألفاظ التى تَشكّل منها النص. ولذلك اعتبر قدامة القافية من أهم المُقوّمات التى تُحقق الشعرية فى النص. كونها تجعل النص ينتظم فى نوع من النظام الصوتى والدلالى.

هذا النظام فى التأليف وضرورة توفير اللُّحمة بين أجراس حروف الألفاظ، هو الذى نجد النقاد المحدثين يؤكدون عليه ويدعون إلى ضرورة مراعاة توافق الأوزان مع القافية فى النص الشعرى. وقد أشار (تشيتشرين) إلى هذا، وهو يتحدث عن وظيفة كل من الإيقاع والقافية. فكتب يقول:"يخدم الإيقاع والقافية غاية واحدة، هى فتح أبواب الكلمة ونوافذها على مصراعيها، وإدخال القارئ فى أعماقها الشعرية"(٢).

فالقافية عبارة عن خيط متين يربط الأبياتِ بعضَها ببعض، ويُحدث تأثيرا غامضا عن طريق الصوت المكرر الذى يوحى بأشياءَ كثيرةٍ يصعب إدراكها كلها. ومن هنا كانت القافية عاملا من عوامل تشكل

---

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر، ص٨٦ .

(٢) أ. ف. تشيتشرين : الأفكار والأسلوب، تر. جمة حياة شرارة، ص٥٢ .

النص الشعرى وبنائه "لأن بنية الشعر، إنما هى التسجيع والتقفية"(١). كونهما يحدثان التماثل الصوتى ويجعلان وحدات النص وحدة موحدة لا تقبل الانفصام أو التجزئة. وهما اللذان يفرقان بين النصين : الشعرى والنثرى."فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه (يعنى التسجيع والتقفية) كان أدخل له فى باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر"(٢). وعلى هذا الأساس اعتمدت القافية أساسا لتعريف النص الشعرى.

لقد استقر فى ذهن قدامة، أن للطّاقة الصوتية دورًا فى تماسك النص الشعرى وتواشج أجزائه والتئامها والتحامها وجعلها لحُمة واحدة. أما الكلام الذى يفتقر لهذه الطاقة فهو الذى يكون "مضطرب التركيب متشتت النظام متشعب الالتئام ينافى معناه لفظه ويباين مغزاه نظمه"(٣).

هذه النظرة المتمثلة فى الكيفية التى ينبغى أن يتشكل بها النص، توحى بأن المتعة الفنية ليس مصدرها اللفظ وحده أو الوزن فقط، بل مصدرها كل المكونات الملتحمة التى بها يتم بناء النص.

٤- المعنى :

لقد حاول قدامة أن يعطى المعانى قدرا معينا من الأهمية سواء فيما يتعلق بتحديد ماهيتها، أم من حيث تصنيفه لها إلى أنواع وأقسام، وهى : المديح والهجاء، والنسيب، والمراثى، والوصف، والتشبيه(٤). وأن المحور الأساسى فى هذه المعانى هو الإنسان: حيا كان أم ميتا لأنه"ليس بين المرثية والمدحة فصل إلا أن يذكر فى اللفظ ما

---

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر، ص٩٠ .

(٢) قدامة بن جعفر : نقد الشعر، ص٩٠ .

(٣) قدامة بن جعفر:جواهر الألفاظ، تحقيق، محى الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٥، ص٣١ .

(٤) انظر، قدامة بن جعفر : نقد الشعر، ص٩١ .

يدل على أنه لهالك. مثل : كان، وتولى، وقضى نحبه، وما أشبه ذلك. وهذا ليس يزيد فى المعنى ولا يَنقُص منه، لأن تأبين الميت، إنما هو بمثل ما كان يمدَحُ فى حياته. وقد يفعل فى التأبين شىء ينفصل به لفظه عن لفظ المدح بغير كان وما جرى مجراها. وهو أن يكون الحى مثلا يوصف بالجود، فلا يقال كان جوادا، ولكن يقال، ذهب الجود أو فمن للجود بعده، أو ليس الجود مستعملا مذ تولى، وما أشبه هذه الأشياء"(١).

ويرى جابر عصفور، أن الشاعر فى المديح والرثاء يحاكى الإنسان بوصفه نمودجا لجنسه. وأن الفارق بين الغرضين ليس فارقا فى الجوهر، بل فارق غرضى، ينحصر فقط فى تغيير العامل الزمنى، ولا يتعداه إلى الجوهر الذى يبقى واحدا. لأن فكرة "النموذج " الذى يحاكيه الشاعر، هو موضوع لكليهما، وأن التغيير فى الزمن يكمن فى تغيير الفعل من الماضى إلى المضارع(٢).

ويفرق قدامة بين صحة المعنى وعدم صحته. وعلى الشاعر أن يكون على علم بمواطن الصحة فيتبعها وبمواطن عدم الإصابة فيتجنبها. لأنه"ليس من إصابة المعنى أن يُقال فى كل شىء تركه الميت بأنه يبكى عليه لأن من ذلك ما إن قيل إنه بكى عليه لكان سيئة وعيبا لاحقين له"(٣). لأن هدف الشاعر ليس هو النَّقّص من قيمة المرثى، بل هو الرفع من شأنه. ولذلك فإنه إذا لجأ إلى مثل هذه المعانى، فإنه سيخالف الحق ويعكس الواجب ويبتعد عن المألوف. فلو قال الشاعر مثلا فى مرثيته:"بكت الخيل إذ لم تجد لها فارسا مثلك. كان مخطئا. لأن من

---

(١) انظر، قدامة بن جعفر : نقد الشعر، ص١١٨ .

(٢) ر، جابر عصفور : مفهوم الشعر، ص٨٩ .

(٣) قدامة بن جعفر : نقد الشعر، ص١١٨ .

شأن ما كان يوصف فى حياته بكده إياه أن يذكر اغتباطه بموته. وما كان فى حياته يوصف بالإحسان إليه، أن يذكر اغتمامه بوفاته"(١).
فالرثاء إذاً، هو الوجه الآخر للمديح. وقد استحسن قدامة مرثية الخنساء لأخيها صخر، كونها استوعبت المعنى استيعابا جيدا فى قولها:

فَقَدْ فَقَدَتْكَ حَذْفَةُ فَاسْتَرَاحَتْ * فَلَيْتَ الخَيْلَ فَارِسُهَا يَرَاهَا (٢).

تتمنى الشاعرة فى هذا البيت عودة جديدة لأخيها وحياة ثانية له، ليرى فرسه " حذفة "، وقد استراحت وسمنت من الراحة. لأن الفارس الذى كان يُكدها ويتعبها لغزوه المتواصل على الأعداء، قد غاب عنها. وفى هذا مدح غير مباشر لأخيها، وأنه كان بطلاً دائمَ الغزو كثير الغارات على الأعداء. فأصاب فرسه الهزال والنحافة. أما بعد موته فقد استراحت من هذه المعارك. ومن هنا يكون الرثاء نوعا من أنواع المديح. ولا بد من استخدام الألفاظ التى تدل على هذا الغرض وتوزيعها توزيعا مناسبا يؤدى الغرض الذى يرومه مُشكّل النص.

إن الشاعرة عندما فضلت كلمة " استراحت " على كلمة " بكت "، إنما هى فى الحقيقة قد استخدمت حيلة من الحيل الأسلوبية التى يقوم عليها النص الأدبى. لأن الدلالة يمكن تحقيقها عن طريق ألفاظ أخرى. ولكن قدامة عمد إلى تفسير هذا الاختيار ووازن بينه وبين الاحتمالات التى قد تكون فى ذهن الشاعرة. وفضَّل هذه البنية

---

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر، ص ١١٨.

(٢) البيت من قصيدة بعنوان " فقدتك طلقة ". وهو آخر بيت منها. ومطلعها :
بَكَتْ عينى وعَاوَدهَا قَذَاها * بعوّار فما تقضى كَراها.
(انظر، ديوان الخنساء، دار الأندلس، بيروت، ط٨، ١٩٨١، ص١٤٣).

التركيبية وهذا الاستبدال الذى قامت به الشاعرة بين كلمتى "بكت" و" استراحت "، كونه كان عاملا من عوامل صحة المعنى الذى ينبغى أن يراعيه منشئ النص. وقد علّل صحة هذا الاستبدال بقوله:"ولو قالت : فقدتك حذفة فبكت لأخطأت، وبكاء من يحب أن يبكى على الميت، إنما هو من كان يوصف إذا وصف فى حياته بإغاثته والإحسان إليه"(١).كما لجأت الشاعرة إلى استبدال كلمة " حذفة " المستخدمة فى الشطر الأول، بكلمة " الخيل " فى الشطر الثانى. وهذا الاستبدال عمل على اتساق وحدات البيت وتوضيحه. لأن الاستبدال عبارة عن علاقة بين عنصر متقدم فى النص وآخر متأخر. وهذه العلاقة بين العنصرين هى التى تحدث الاتساق والانسجام بين عناصر النص. بل هو عامل من عوامل خلق "النّصيّة " فى النص عند محمد خطابى الذى يقول :"ويعد الاستبدال... علاقة اتساق... تتم فى المستوى النحوى المعجمى بين كلمات أو عبارات... ويعتبر من جهة أخرى، وسيلة أساسية تُعتمد فى اتساق النص. يستخلص من كونه " عملية داخل النص " أنه نصى"(٢). لأن النص وحدة دلالية لا تقبل الانفصام، يعتمد فيه مُشكّله على مجموعة من العلاقات تُكوّن " نَصّيَّتَهُ "، ومن ثم يكون الكلام نصّا.

فبيت الخنساء السابق، فيه من العلاقات ما يجعل " النّصيّة " متوفرة فيه. ومن ثم يكون البيت نصا. فالضمير" ها " فى كلمة " فارسها " يُحيل قبليا إلى "الخيل" وهذه الأخيرة تحيل قبليا أيضا إلى " حذفة " فى الشطر الأول. هذه العلاقات هى التى جعلت الشطرين متسقين. وأن العلاقة القائمة بين الضميروالخيل من جهة وبين الخيل وحذفة من جهة ثانية، هى التى هيأت النصية فى البيت الشعرى

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر، ص١١٩ .

(٢) محمد خطابى : لسانيات النص، ص١٩ .

وجعلت منه نصا. لأن كل نص يتوفر على خاصية كونه نصا، يمكن أن يطلق عليها " النصية "، وهذا ما يميزه عما ليس نصا.

فلكى تكون لأى نص نصية ينبغى أن يعتمد على مجموعة من الوسائل فى وحدته الشاملة"(١).

وقد تطرق قدامة إلى ما أسماه " بالائتلاف "، وهو عنده ليس نوعا واحدا، بل أربعة أنواع : ائتلاف اللفظ مع المعنى وائتلاف اللفظ والوزن، وائتلاف المعنى والوزن، ثم ائتلاف القافية(٢).

هذه الأنواع فى، رأيه، هى التى تُهيئ النص الأدبى، الذى لا يلتزم فيه الأدباء حالة واحدة. فإذا طابق اللفظ المعنى مطابقة تامة ليست فيها زيادة ولا نقصان، سمى هذا النوع من الائتلاف " بالمساواة ". ومعناها"أن يكون اللفظ مساويا للمعنى حتى لا يزيد عليه ولا ينقص عنه، وهذه هى البلاغة التى وصف بها بعض الكتاب رجلا، فقال : كانت ألفاظه قوَالبَ لمعانيه، أى هى مساوية لها لا يفضل أحدهما على الآخر"(٣). والأمثلة الشعرية التى أتى بها قدامة فى هذا النوع من الائتلاف، خاصة بالمثل والحكمة. مما يشى بأن مصطلح " المساواة " عنده يعنى استعمال الكلمة فى النص الأدبى استعمالا حقيقيا. أما إذا تجاوزت المواضعة وأصبحت بحاجة إلى تأويل، فإن هذا النوع من الائتلاف يسميه قدامة "الإشارة ". وهو ما يمكن أن يدخل ضمن مصطلح " المجاز". لأن معنى "الإشارة " عنده "هو أن يكون اللفظ القليل مشتملا على معان كثيرة بإيماء إليها، أو لمحة تدل عليها، كما قال بعضهم، وقد وصف البلاغة فقال : هى لمحة دالة"(٤).

---

(١) محمد خطابى : لسانيات النص، ص١٣ .

(٢) انظر، قدامة بن جعفر : نقد الشعر، ص ص١٥٣ ، ١٧٠ .

(٣) انظر، قدامة بن جعفر : نقد الشعر، ص ص١٥٣ .

(٤) انظر، قدامة بن جعفر : نقد الشعر، ص ص ١٥٤-١٥٥ .

بالإضافة إلى ذلك أن هناك نوعين آخرين، يضمهما النوع الأول من أنواع الائتلاف، وهما : " الإرداف " و "التمثيل". فالإرداف عند قدامة "هو أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعانى، فلا يأتى باللفظ الدال على ذلك المعنى، بل بلفظ يدل على معنى هو ردفه وتابع له، فإذا دل على التابع أبان عن المتبوع"(١) ثم يمثل بمجموعة من الأبيات الشعرية، منها قول امرئ القيس فى وصف فرسه:

وَقَدْ أَغْتَدِى وَالطَّيْرُ فى وُكُنَاتِهَا * * بِمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الأَوَابِدِ هَيْكَلِ(٢).

فقد أحال الشاعر إلى سرعة الفرس وحضوره فى الوقت المعين بعبارة "قيد الأوابد ". وهذه الإحالة هى التى هيأت الائتلاف والاتساق بين الدال ومدلوله. فالعلاقة الموجودة بين عبارة " قيد الأوابد " وسرعة الفرس هى علاقة دلالية، وليست نحوية أو معجمية ؛ أى أن العبارة بحاجة إلى تأويل. لأنها تملك خاصية الإحالة وتشير إلى أن الفرس إذا طلب هذه الأوابد فإنه يدركها بفرط سرعته، فتبدو وكأنها غير قادرة على الحراك والسير. ونجد قدامة يُعلّق على هذا البيت قائلا : "فإنما أراد أن يصف هذا الفرس بالسرعة وأنه جواد، فلم يتكلم باللفظ بعينه ولكن بأردافه ولواحقه التابعة له وذلك أن سرعة إحضار الفرس يتبعها أن تكون الأوابد وهى الوحوش كالمقيدة له إذا نحا فى طلبها. والناس يستجيدون لامرئ القيس هذه اللفظة. فيقولون هو أول من قيّد الأوابد وإنما عنى بها الدلالة على جودة الفرس وسرعة حضره"(٣).

إن الإرداف واللواحق والتوابع التى مكنت الشاعر من الاستغناء عن استعمال لفظ " سريع ". هى خواص الإحالة التى تُمكّن المتلقى من القيام بعملية التأويل.

---

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر، ص١٥٧ .
(٢) امرؤ القيس : شرح ديوان امرئ القيس، ص٥١ .
(٣) قدامة بن جعفر : نقد الشعر، ص١٥٨ .

ويبدو أن قدامة هنا متأثر بما أشار إليه أرسطو قديما بقوله "أعلم أن الرونق المستفاد بالاستعارة والتبديل سببه الاستغراب والتعجب، وما يتبع ذلك من الهيبة والاستعظام والروعة، كما يستشعره الإنسان من مشاهدة الناس الغرباء، فإنه يحتشمهم احتشاما لا يحتشم مثله العارف"[1]. فالجدة والغرابة هما اللتان تحدثان الأثر، أو "الرونق" حسب تعبير قدامة في المتلقى.

وإذا كان النقاد والبلاغيون القدماء "قد استجادوا صورة امرئ القيس السابقة فى وصف الفرس " قيد الأوابد"، فإن تفسير ذلك أنهم رأوا فيها علاقة جديدة، أو انحرافا دلاليا جديدا ابتكره الشاعر، فكان له وقع غير عادى فى نفوسهم لم يألفوه من قبل،ولهذا قالوا عنه " أول من قيد الأوابد"[2].

وحتى تكون عملية التأويل مناسبة لمقصد الشاعر، لا بد أن تكون خصائص الإحالة مناسبة للدلالة المُحال لها. وبذلك "تعتبر الإحالة علاقة دلالية، ومن ثم لا تخضع لقيود نحوية، إلا أنها تخضع لقيد دلالى، وهو وجوب تطابق الخصائص الدلالية بين العنصر المحيل والعنصر المُحال إليه"[3]. وهذا كله من شأنه أن يخلق الاتساق ويُوفّر النصيّة فى النص.

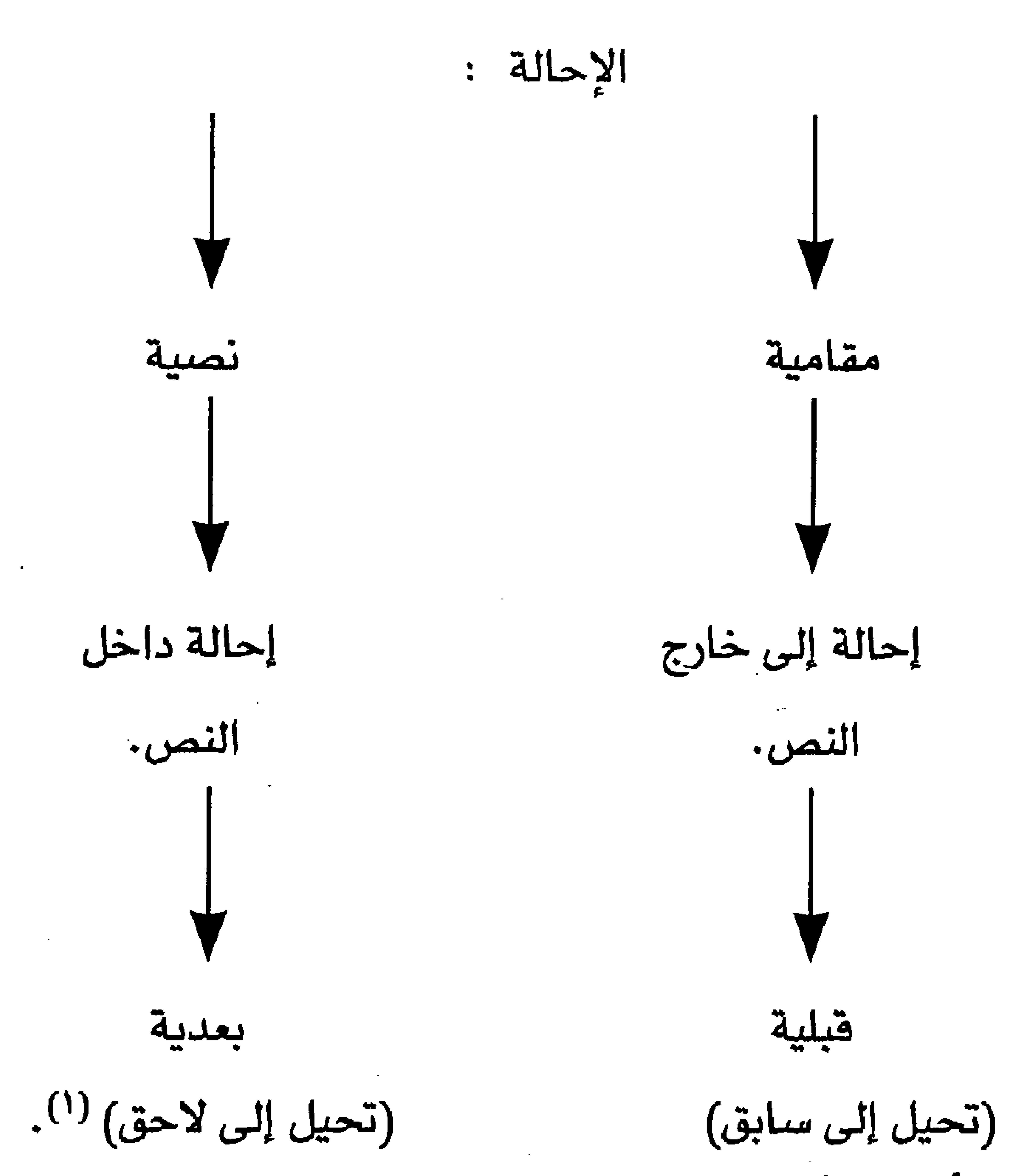
ويقسم محمد خطابى الإحالة إلى نوعين: مَقاميّة ونصيَّة. فالنوع الأول يساهم فى خلق النص. وأما الثانى فيساهم فى اتساقه. ثم يُمثّل لهذين النوعين بالرسم البيانى التالى:

---

(١) أرسطو: الخطابة، ت، عبد الرحمان بدوى، النهضة المصرية، مصر، ١٩٥٩، ص١٨٦ .

(٢) حسن طبل : المعنى الشعرى فى التراث النقدى، ص٩٢ .

(٣) محمد خطابى : لسانيات النص، ص١٧ .



وهو يَعُدُّ الإحالةَ أداة من أدوات اتساق النص وائتلاف عناصره فيما بينها. كونها تقوم بربط العناصر السابقة باللاحقة. ومن هنا تكون الإحالة عاملا من عوامل تَشكُّل النص الأدبى. وأن " الإرداف " جزء من أجزاء الإحالة وعنصر من عناصرها. كونهما يشتركان فى الدلالة. وقد رأينا كيف اتخذ امرؤ القيس من " الإرداف " أساسا فى تشكل بيته الشعرى، وكيف اتخذه قُدامة فى شرحه لمعنى الائتلاف. وبالمقابل يُبيّن محمد خطابى دور الإحالة ووظيفتها فيقول:"تقوم الإحالة النصيّة بدور فعال فى اتساق النص"(٢).

---

(٤) محمد خطابى : لسانيات النص، ص١٧ .

(٢) محمد خطابى : لسانيات النص، ص,١٧

والذى ينبغى أن نشير إليه، هو أن النصية لا تتحقق فى النص بفعل تطابق الإحالة فقط ؛ أى عن طريق العلاقة المعنوية التى تتحقق بين العنصرين المُحيل والمُحَال إليه، وإنما تتحقق أيضا باعتماد التّكرير للعنصر المعجمى. فلو قالت الخنساء، فى بيتها السابق " فليت حذفة فارسها يراها " لتحققت النصية لتَكرير العنصر المعجمى " حذفة ". لأن الاتساق يتم عبر مستويات عدة، ولأن اللغة عبارة عن "نظام ذى ثلاثة أبعاد / مستويات : الدلالة (المعانى)، والنحو المعجم (الأشكال)، والصوت والكتابة (التعبير). يعنى هذا التصور، أن المعانى تتحقق كأشكال والأشكال تتحقق كتعابير.

المعانى (النظام الدلالى)

↙

الكلمات (النظام النحوى المعجمى، النحو والمفردات).

↙

الأصوات / الكتابة (النظام الصوتى والكتابة)" [1].

ومن نعوت ائتلاف اللفظ والمعنى عند قدامة ما أطلق عليه اسم " التمثيل " الذى يُعرّفه بقوله :"وهو أن يريد الشاعر إشارة إلى معنى فيضع كلاما يدل على معنى آخر. وذلك المعنى الآخر والكلام ينبئان عما أراد أن يشير إليه"[2].

ويبدو أن هذا النوع من الائتلاف، هو الذى يكون خاصا بالأمثال، على أن تكون هذه الأمثال التى يوردها المتكلم مناسبة للمقام ومؤدية للمعنى الذى يرومه. لأن المثال هو الذى تكون فيه البنية السطحية

---

(١) محمد خطابى : لسانيات النص، ص١٥ .

(٢) قدامة بن جعفر : نقد الشعر، ص ص١٥٩ ، ١٦٠ .

تشير إلى أن الكلام عبارة عن مثال من الأمثلة المتداولة، في حين تكون بنيته العميقة مؤدية للمعنى الذى يشير إليه المتكلم. وهو مثل الإشارة، ولكنه يختلف عنها فى نوعية التَّشكُّل.

وأما فيما يتعلق بائتلاف اللفظ والوزن، فيرى قدامة أنه لا ينبغى أن يكون الوزن عاملا من عوامل اضطراب التأليف والاتساق بين وحدات النص، ولا ينبغى أن يشعر المتلقى بتكلف الأديب فى توظيف بعض الألفاظ، بسبب القيد الذى يفرض عليه نوعا معينا من الألفاظ حتى يستقيم الوزن. ومن هنا فإنه، ينبغى أن تكون"الأقوال على ترتيب ونظام لم يضطر الوزن إلى تأخير ما يجب تقديمه، ولا إلى تقديم ما يجب تأخيره منها، ولا اضطر أيضا إلى إضافة لفظة أخرى يلتبس المعنى بها، بل يكون الموصوف مقدما والصفة مقولة عليها وغير ذلك"[1].

ينبغى أن يكون الوزن أداة مساعدة لمنشئ النص، وليس حجر عثرة تُعيقه عن سبك كلامه وانسجام وحداته بعضها مع بعض. وأن يكون عاملا من عوامل اتّساق أجزاء النص.

والشئ نفسه يُقال بالنسبة لائتلاف المعنى والوزن. فكما أنه لا ينبغى أن يكون الوزن عائقا فى سبيل تحقيق التلاحم بين الوحدات. فإنه لا ينبغى أيضا أن يكون عائقا فى اضطراب المعانى أو نقصها أو الزيّادة فيها. وفى هذا المعنى يُوجّه قُدامة نصيحة لمُشكّل النص يدعوه فيها إلى عدم تغيير المعانى بسبب إقامة الوزن، بل ينبغى أن تكون المعانى فى النص الأدبى"مواجهة للغرض، لم تمتنع عن ذلك وتعدل عنه من أجل إقامة الوزن والطلب لصحته"[2].

---

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر، ص١٦٥ .

(٢) قدامة بن جعفر : نقد الشعر، ص١٦٦ .

وكما تصور قدامة الكيفية التى ينبغى أن يكون عليها النص برمته، وذلك استنادا إلى مقولة الائتلاف. فإن لديه تصورا أيضا فى الكيفية التى ينبغى أن يكون عليها البيت الشعرى بمفرده. وذلك من خلال العنوان الذى أفرده فى كتابه " نقد الشعر " باسم " نعت ائتلاف القافية ".

ويبدو أنه كان يتصور أن الشاعر إذا راعى التناسق بين أول كل بيت شعرى وآخره، فإنه من دون شك سيحافظ على هذا التناسق والتلاحم فى كامل النص. ولهذا نراه يخصص كلامه عن ائتلاف القافية، عن أول كلمة وآخر كلمة فى البيت الشعرى ؛ أى أنه حصر أنواع الائتلاف فى القافية فى "التوشيح" و"الإيغال"، وهما خاصان بأول البيت وآخره، على الترتيب. فالتوشيح مظهر من مظاهر تواشج عناصر النص وتواشج البنية مع الدلالة فى البيت. ومعناه"أن يكون أول البيت شاهدا بقافيته ومعناها متعلقا به. حتى إن الذى يعرف قافية القصيدة، التى البيت منها، إذا سمع أول البيت عرف آخره وبانت له قافيته"(١). ويُدرك المتلقى هذا عن طريق نوعية الألفاظ التى بُدئ بها البيت، والمعنى الذى تُوجبه هذه الألفاظ. مثل قول الرّاعى :

وَإنّ وُزنَ الحّصى فَوَزَنْتُ قَوْمى ** وَجدْتُ حَصى ضَرِيبَتِهِمْ رَزِينَا.

ويعلق قدامة على هذا البيت، قائلا :"فإذا سمع الإنسان أول هذا البيت استخرج منها لفظة قافيته، لأنه يعلم أن قوله وزن الحصى سيأتى بعده رزين لعلتين، أحدهما : أن قافية القصيدة توجبه.

والأخرى : أن نظام المعنى يقتضيه، لأن الذى يفاخره برجاحة الحصى يلزمه أن يقول فى حصاه إنه رزين"(٢).

---

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر، ص١٦٧ .

(٢) قدامة بن جعفر : نقد الشعر، ص١٦٧ .

فالتوشيح إذاً عنصر مهم فى تشكل النص الشعرى، كونه يربط أول البيت بآخره، بحيث يجعل وحدات النص يعانق بعضها بعضا، وهو ما يوفر للنص شاعريته.

أما "الإيغال "، فهو مُحَسّن من المحسنات البديعية موقعه آخر البيت الشعرى؛ أى فى القافية. فقد يحدث أن ينتهى البيت دلاليا قبل القافية. ثم تأتى القافية لتعمل على تجويد المعنى وتحسينه وتضفى عليه نوعا من المبالغة. ويُعرّفه قدامة بقوله:"وهو أن يأتى الشاعر بالمعنى فى البيت تاما من غير أن يكون للقافية فى ما ذكره صنع. ثم يأتى بها لحاجة الشعر، فيزيد بمعناها فى تجويد ما ذكره من المعنى فى البيت. كما قال امرؤ القيس :

كَأَنَّ عُيُونَ الْوَحْش حَوْلَ خبَائنَا * * وَأَرْحُلنَا الجَزْعُ الَّذى لَمْ يُثَقَّب(١)

فقد أتى امرؤ القيس على التشبيه كاملا قبل القافية، وذلك أن عيون الوحش شبيهة به، ثم لما جاء بالقافية أوغل بها فى الوصف ووكده وهو قوله " الذى لم يثقب"(٢).

إن تصور قدامة لتَشَكُّل النص الأدبى، تصور فيه نضج. لأنه استطاع أن يدقّق البحث فى الكيفية التى تأتلف بها وحداته وأن يحيط بجل جوانبها، مُحاولة منه مُحاصرة النص والكيفية، أو الكيفيات، التى ينبغى أن يخرج عليها وذلك بأن تكون وحداته متآلفة ومتعانقة. ويُلخّص مقولة الائتلاف التى تعرض لها فى كتابيه " نقد الشعر" و"جواهر الألفاظ ". فيقول:"وأحسن البلاغة : الترصيع والسجع، واتساق البناء، واعتدال الوزن واشتقاق لفظ من لفظ، وعكس ما نظم

---

(١) امرؤ القيس : شرح ديوان امرئ القيس، ص٧٠ .
(٢) قدامة بن جعفر : نقد الشعر، ص١٦٨ .

من بناء، وتلخيص العبارة بألفاظ مستعارة، وإيراد الأقسام موفورة بالتمام وتصحيح المقابلة بمعان متعادلة، وصحة التقسيم باتفاق النظوم، وتلخيص الأوصاف بنفى الخلاف، والمبالغة فى الرصف بتكرير الوصف، وتكافؤ المعانى فى المقابلة والتوازى، وأرداف اللواحق، وتمثيل المعانى"(١).

إن كلا من "الاعتدال" و "الاشتقاق" و " الاستعارة " و "المقابلة" و"التّكرير"، التى ذكرها قدامة والتى هى خصائص فنية يُراعيها صانع النص لحظة البناء، من شأنها أن تعمل على تغيير المألوف اللغوى، ومن ثم تعطى للصياغة فنيتها وجمالها وخواصها التركيبية. كون النص نظاما وطريقة مُثلى فى التّشكّل.

وقد تطرق الأخضر جمعى فى بحثه إلى نظرة قدامة للنص الأدبى المؤسّسَة على نوعية طرق التعبير وضرورة تلاحم البنية السطحية مع البنية العميقة. فكتب يقول : "فقدامة بن جعفر الذى أسس تصوره للنص الأدبى بالإسناد إلى مقولة الائتلاف تمكن، رغم المنطلقات المنطقية، من أن يمتد بنظرته لتعانق عناصر النص المختلفة... واستطاع أن يدلل على فكرة الإخراج الصورى للمعنى ببحث دقائق هذا الإخراج، وبتتبع علائق عناصر النص المتوافقة لإحداث الدلالة"(٢).

رابعا : ائتلاف اللفظ والمعنى لدى الآمدى والقاضى الجرجانى وأبى هلال العسكرى :

يُحبّذ النقاد والبلاغيون حسن التأليف وانتقاء وحدات النص والعمل على حسن تَشكّلها. وفى هذا المعنى يقول الآمدى:"وينبغى أن تعلم أن

---

(١) قدامة بن جعفر : جواهر الألفاظ، ص٣ .

(٢) الأخضر جمعى : ائتلاف اللفظ والمعنى فى النقد العربى القديم، (رسالة دكتوراه)، إشراف، محمد حسين الأعرجى، جامعة الجزائر، ١٩٨٨، ص١١٠ .

سوء التأليف وردىء اللفظ يذهب بطلاوة المعنى الدقيق ويفسده ويعميه حتى يحتاج مستمعه إلى طول التأمل... وحسن التأليف وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بهاء وحسنا ورونقا، حتى كأنه قد أحدث فيه غرابة لم تكن، وزيادة لم تعهد"[1].

وواضح أن الآمدى يربط النص بالناحية النفسية. لأن حسن التأليف يعنى الانسجام في صياغة النص، والتحكم فى بناه التركيبية وصوره الإيحائية. لأن "صناعة الشعر وغيرها من سائر الصناعات لا تجود وتستحكم إلا بأربعة أشياء، وهى : جودة الآلة، وإصابة الغرض المقصود، وصحة التأليف، والانتهاء إلى نهاية الصنعة من نقص منها ولا زيادة عليها"[2].

فالآلة هى وحدات النص وأدواته التعبيرية التى ينبغى أن يعمل الصانع على تجويدها. وذلك بإصابة مقصده بأقصر طريق ودون تكلف أو إطالة. وبذلك تكون الصنعة تامة لا يشوبها شائبة، ولا يعتريها نقص. ومن ثم تكون صناعة الكلام "قائمة بنفسها مستغنية عما سواها"[3]. كون النص قائما على دعامتين اثنتين هما: اللفظ والمعنى. والفرق بين النصوص قائم على نوعيتها وطريقة تواشجهما، وفى قوتهما وصحتهما. وفى هذا المعنى يقول القاضى الجرجانى: "وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء فى الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسليم السبق فيه لمن وصف فأصاب وشبه فقارب، وبده فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله، وشوارد أبياته"[4].

---

(١) الآمدى : الموازنة بين الطائيين أبى تمام والبحترى، ص٣٨١ .

(٢) الآمدى : الموازنة بين الطائيين أبى تمام والبحترى، ص ص٣٨١ ، ٣٨٢ .

(٣) الآمدى : الموازنة بين الطائيين أبى تمام والبحترى، ص٣٨٣ .

(٤) القاضى الجرجانى : الوساطة بين المتنبى وخصومه، ص٣٣ .

وفى هذا المعنى يورد الآمدى أمثلة من شعر البحترى يبين فيها كيف يستغنى الكلام بنفسه وكيف ينبغى أن يكون النص الشعرى بعيدا عن التعقيد. يقول البحترى :

وَالشِّعْرُ لَمْحٌ تَكْفِي إشَارَتُهُ ** ولَيْسَ بِالْهَذْرِ طُوِّلَتْ خُطَبُهُ(١)

ويقول أيضا :

ومَعَانٍ لَوْ فَصَّلَتْهَا الْقَوَافِي ** هَجَّنَتْ شِعْرَ جَرْوَل ولَبِيدِ.
حُزْنَ مُسْتَعْمَلَ الْكَلاَمِ اخْتِيَارًا ** وتَجَنَّبْنَ ظُلْمَةَ التَّعْقِيدِ.
ورَكِبْنَ اللَّفْظَ الْغَرِيبَ فَأَدْرَكْ ** نَ بِهِ غَايَةَ الْمَرَامِ الْبَعِيدِ(٢)

يعلق الآمدى على هذه الأبيات بقوله:"فإن اتفق مع هذا معنى لطيف، أو حكمة غريبة، أو أدب حسن، فذلك زائد فى بهاء الكلام، وإن لم يتفق فقد قام الكلام بنفسه واستغنى عما سواه"(٣).

إن اللفظ هو الوحدة الأساسية فى الأداء اللغوى، وهو فى النص الأدبى ذو خصوصية متميزة. كونه يدل على طبيعة جديدة مستخدمة وفق شعور الأديب وإحساسه بالمعنى المعبر عنه. وبهذه الطبيعة الجديدة يجعل المتلقى يتذوق النص، لأنه يُكَوِّن لديه ما يسمى" بالفجوة أو مسافة التوتر"(٤). وهى المسافة التى تكون بين المعنى المتواضع عليه ومعناه السياقى فى النص.

---

(١) البحترى : الديوان، ت، حسن كامل الصيرفى، دار المعارف، بمصر، مج١، ط٢، ص,٢٠٩ والبيت من قصيدة قالها عام ٢٦٩ هـ يهجو عُبيد الله بن عبد الله بن طاهر الخزاعى، وكنيته أبو أحمد، ولى إمارة بغداد ونيابتها عن الخليفة وعدة ولايات، قبل القضاء على ثورة الزنج عام ٢٧٠ ه. وكان أديبا وشاعرا توفى عام ٣٠٠ ه (ر،الديوان،ص)٢٠٧ .

(٢) البحترى : الديوان، ص,٦٣٧ والأبيات من قصيدة يمدح بهامحمد بن الملك الزيات، وكنيته أبو جعفر، كان شاعرا أديبا، وكان جده أبان يجلب الزيت إلى بغداد فعرف بذلك. استوزره المعتصم عام ٢٢٥ ه. وبقى وزيرا للواثق والمتوكل ثم قُتل عام٢٣٣ه (الديوان).

(٣) الآمدى : الموازنة بين الطائيين أبى تمام والبحترى، ص٣٨١ .

(٤) قاسم المومنى : الشعرية فى الشعر، مجلة فصول، مج ٧، ١٩٨٧، ع٣/٤، ص٧٨ .

وإذا كانت المعانى متعددة، والأغراض مختلفة ومتباينة. فإن الألفاظ أيضا متفاوتة فيما بينها. منها ما يصلح لمعنى ولغرض معين، ولا يصلح لمعنى ولغرض آخر. فلكل غرض نوع معين من الألفاظ. ولذلك نجد القاضى الجرجانى يخاطب الشاعر وينبهه إلى عدم إجراء النصوص الأدبية مجرى واحدا. فيقول:"أرى لك أن تقسم الألفاظ على رتب المعانى، فلا يكون غزلك كافتخارك، ولا مديحك كوعيدك ولا هجاؤك كاستبطائك ؛ ولا هزلك بمنزلة جدك، ولا تعريضك مثل تصريحك ؛ بل ترتب كلا مرتبته وتوفيه حقه، فتلطف إذا تغزلت، وتفخم إذا افتخرت، وتتصرف للمديح تصرف مواقعه"(١). لأن اللفظة الواحدة قد تكون شاعرية فى موقع وليست شاعرية فى موقع آخر، وهذا يرجع إلى نوعية التضافر الأسلوبى الذى يشكله صانع النص، الذى هونظام تنشئه الوحدات المختارة لنوعية الأغراض التى يريد إرسالها وتبليغها للغير.

أما أبو هلال فيركز على النظم الذى يعطى للوحدات حسنها وبهاءها. والنظم هو الذى يميز الكلام الأدبى من غيره، كونه كفاءة عالية من المعارف العلمية، ولذلك جعله البلاغيون والنقاد مبدأً فنيا فى النص الأدبى ومعيارا نقديا للتمييز بين نوعية تشكل النصوص. وقد جعله أبو هلال أُسا فى ترتيب الكلام، إذ يرى أنه"من مراتبه العالية التى لا يلحقه فيها شىء من الكلام، هو النظم الذى به زنة الألفاظ وتمام حسنها"(٢).

فقد تكون الألفاظ قوية جزلة، ولكنها إذا لم تنتظم فى الكلام بطريقة سليمة يقتضيها النظم، فإنها لا تكتسب تمام حسنها وكمال

---

(١) القاضى الجرجانى : الوساطة بين المتنبى وخصومه ، ص٢٤ .

(٢) أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ص١٥٥ .

زينتها. لأن صفة الألفاظ هذه لا تتحقق فى النص إلا إذا كان متماسك النظم، متميّز التأليف، مترابط الأجزاء. وإلى هذا المعنى يشير (برند شبلنر) بقوله : "إن ما يجعل النص نصا شعريا يمكن فى الاستعمال الفعلى للغة، وفى السياق اللغوى وسياق التلقى عند المتلقين"(١).

ويعد أبو هلال من البلاغيين الذين يعطون اللفظ أهمية كبرى ويتشيعون له، بوصفه أهمَّ عنصر فى النص وعليه المدار. وهو من هذه الناحية ينتمى إلى توجُّه الجاحظ فى تشيُّعه للصياغة والتأكيد على طريقة التشكيل. فلأبى هلال آراء كثيرة تتعلق بالكيفية التى يتشكل بها النص والصفات التى يجب توفرها فى وحداته. فالنص الأدبى هو الذى "يحسن سلاسته وسهولته ونصاعته، وتخير لفظه وإصابة معناه، وجودة مطالعه، ولين مقاطعه، واستواء تقاسيمه، وتعادل أطرافه، وتشبه إعجازه بهواديه، وموافقة مآخيره لمباديه، مع قلة ضروراته، بل عدمها أصلا، حتى لا يكون لها فى الألفاظ أثر"(٢).

هذه الصفات والخصائص، كما نرى، أساسها اللفظ والصياغة. ومن هنا فإنها توحى بأن النص الأدبى، فى رأيه، صياغة وتشكُّل قبل أن يكون موقفا. فالقيم الجمالية التى ينطوى عليها، لا تتحقق فقط بمضامينه، بل من طريقة تشكيلها بألفاظ مناسبة. لأن الشأن عنده، إنما يكمن"فى جودة اللفظ وصفائه، وحسنه وبهائه، ونزاهته ونقائه وكثرة طلاوته ومائه، مع صحة السبك والتركيب، والخلو من أوَ د النظم والتأليف"(٤).

---

(١) برند شبلنر : علم اللغة والدراسات الأدبية، دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصى، تر، محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر، القاهرة، ط١، ١٩٨٧، ص٢٠١ .

(٢) أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ص٦٩ .

(٣) أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ص٧٢ .

وحتى يؤدى اللفظ هذه الوظيفة الأدبية، وظيفة السحر، لابد أن يكون وفق هذه المواصفات التى اشترطها أبو هلال، لأنها هى التى تجعل الكلام نصا أدبيا. وأن

" صحة السبك " تتحقق بناءً على العلاقات اللغوية وتبعا لنسيج النص كله، وللتضافر الأسلوبى الذى يقوم بسرد أحداث النص. و"السبك" معيار لا يخلو منه أى تراث نقدى أو بلاغى. كونه وسيلة من وسائل تحقيق النصية فى النص.

ويشرح سعد مصلوح مصطلح " السبك " بقوله: "يختص معيار السبك بالوسائل التى تتحقق بها خاصية الاستمرارية فى ظاهر النص (Surface Texte). ونعنى بظاهر النص الأحداث اللغوية التى ننطق بها أو نسمعها فى تعاقبها الزمنى، والتى نخطها أو نراها بما هى كم متصل على صفحة الورق. وهذه الأحداث أو المكونات ينتظم بعضها مع بعض تبعا للمبانى النحوية. ولكنها لا تشكل نصا إلا إذا تحقق لها من وسائل السبك ما يجعل النص محتفظا بكينونته واستمراريته. ويجمع هذه الوسائل مصطلح عام هو الاعتماد النحوى (Grammatical Dependenge)[1].

وبهذا المفهوم يكون "السبك "هو النظم والتأليف الجيد وتلاحم أجزاء النص ووحداته بعضها ببعض. ولذلك نجد أبا هلال يردفه بشرط " خلوه من أَوَد النظم والتأليف " ؛ أى أن يكون بعيدا عن أى ضعف أو اعوجاج أو تعقيد. ثم يفرق بين الصواب والحسن. فقد يكون الأديب مصيبا فى كلامه ولكنه يكون غير حسن. فالصواب والحسن

---

(١) سعد مصلوح:نحو أجرومية للنص الشعرى،مجلة فصول)قضايا الإبداع،ج١)،مج١٠،ع١/٢، ١٩٩١، ص١٥٤ .

ليسا شيئا واحدا. ولذلك نجده يعقب على بعض الأبيات الشعرية التى لم تنل رضاه وإعجابه، بمثل قوله: "فإنه صواب اللفظ وليس هو بحسن ولا مقبول"(١)

وهذه نظرة قائمة، لا على أساس الفهم والإفهام والصواب والخطإ، أو الفصاحة وعدمها فى النص، بل على أساس التشكيل البلاغى للنص. لأن المقصود بالحسن، هو الحسن البلاغى الذى تقوم عليه صناعة الكلام. وهنا يربط أبو هلال النص بصاحبه، كونه يركز على الوظيفة الشعرية فى الكلام وليس مجرد الفهم والإبلاغ. وأن "البناء... يضمن تلاحم النوع وحدود النص وينسق توالى العناصر الأسلوبية واللغوية، وكذا الدلالات والمعانى والأغراض التى تتلبس بالأسلوب. وهو من جهة أخرى مكون عام فى أى نوع، وبمعنى آخر مما يفصح عن أدبية النوع"(٢).

وحتى يتحقق للنص حسنه، ينبغى أن تكون ألفاظه خالية من كل ما يَشينها أو يعقدها. لأن "الكلام إذا كان لفظه حلوا عذبا، وسلسا سهلا، ومعناه وسطا. دخل فى جملة الجيد وجرى مع الرايع النادر"(٣).

وكما نبه عن خطإ الألفاظ، نبه أيضا عن خطإ المعانى ودعا إلى ضرورة إصابتها بألفاظ مناسبة. لأن النص الأدبى "ألفاظ تشتمل على معان تدل عليها، ويعبر عنها...(و) المدار بعد على إصابة المعنى. ولأن المعانى تحل من الكلام محل الأبدان. والألفاظ تجرى معها مجرى الكسوة، ومرتبة إحداهما على الأخرى معروفة"(٤).

---

(١) أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ص٧٢ .

(٢) رشيد يحياوى : شعرية النوع الأدبى فى قراءة النقد العربى القديم، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩٤، ص١٠٨ .

(٣) أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ص٧٣ .

(٤) أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ص٨٤ .

وحتى تحدث الجودة ويتحقق الحسن، ينبغى أن يكون هناك انسجام وتلاحم بين الواجهة وما يختبئ وراءها. وصناعة النص عند أبى هلال قائمة على الإصابة والتحسين. الإصابة للمعانى والحسن للألفاظ. وإذا وقع خلل فى واحد منهما انتفت الجودة من النص لانتفاء السبك منه.

ويرى سعيد حسن بحيرى "أنه قد تم توسيع مفهوم النص من خلال مفهوم التماسك الذى ليست له طبيعة نحوية فحسب، بل يتضمن فى الوقت نفسه، جوانب تتعلق بموضوع النص وجوانب دلالية وتداولية أيضا"(١).

بالإضافة إلى ذلك نرى أباهلال يدعو إلى ضرورة الربط بين أجزاء النص، بحيث تكون بداية الكلام مرتبطة بوسطه، وبآخره. وقد تطرق إلى هذه القضية عند حديثه عن " التوشيح "، محاكيا فيه قدامة بن جعفر، فيعرفه أبو هلال بقوله:"وهو أن يكون مبتدأ الكلام ينبئ عن مقطعه، وأوله يخبر بآخره وصدره يشهد معجزه، حتى لو سمعت شعرا أو عرفت رواية، ثم سمعت صدر بيت منه وقفت على عجُزه. قبل بلوغ السماع إليه. وخير الشعر ما تسابق صدره وإعجازه،ومعانيه، وألفاظه. فتراه سلِسا فى النظام جاريا على اللسان، لا يتنافى ولا يتنافر، كأنه سبيكة مُفرَغة، أو وشى منمنم، أو عقد منظم من جوهر متشاكل متمكن القوافى غير قلقة"(٢). وأن نهاية المعانى تدل عليها بدايتها. وأن أساس التسابق بين الألفاظ والمعانى والصدور

---

(١) سعيد حسن بحيرى : علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط١، ١٩٩٧، ص١٠٩ .

(٢) أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ص٤٢٥ .

والأعجاز، قائمة على التوازن بينها والذى ينبغى أن يراعيه مُشكّل النص(*).

إن القراءة الذكية هى التى تخلق لصاحبها النص الجمالى وتبين له كيف تتسابق أجزاؤه، وكيف يتحقق لها التوازن. وأن الجهد الذى يبذله القارئ كفيل بتحقيق الجمال، وباعتبار القراءة فعلا، وهذا الفعل هو الذى يخرج النص من الممكن إلى الواقع الإنجازى ؛ أى من حالته الفنية إلى حالته الجمالية.

وقد أشار(ياوس) (Hans Robert Jauss) إلى أن لكل قراءة " أفق انتظار " خاص قائم على التسلسل والترابط بين التلقى والنص المنتَج. فعندما ينتهى القارئ من قراءة نص أدبى معين، لابد أن يكون لديه رد فعل معين. فقد تستجيب نفسه للمعايير الجمالية المبثوثة فى النص، ولوظيفته الفنية والاجتماعية المنتظرة منه. وقد لا تستجيب، ومن ثم يخيب أمله. وقد يفرض النص نفسه على القارئ فيعمد إلى تغيير أفق انتظاره. وعليه أن يتحرر من ضغوط الحياة ومن أحكامها المسبقة[1]. لأن النص لا ينقل الواقع كما هو، وأن "أفق الانتظار الخاص بالنص الأدبى يختلف عن الحياة والممارسة العادية بين الناس، لأنه لا يحافظ على التجارب المعيشة أو يقتصر عليها فقط، بل يضيف إمكانات

(*) هناك تشابه كبير بين بعض آراء أبى هلال وآراء قدامة بن جعفر فيما يتعلق بتشكل النص والكيفية التى ينبغى أن تتواشج بها وحداته، تصل أحيانا إلى حد النقل الحرفى. فبعض الأبيات الشعرية تتكرر عندهما، وتتكرر حتى التعليقات عليها. مثل بيت الشاعر الراعى :

وَإنْ وُزِنَ الحَصَى فوَزَنْتُ قَوْمِى * وَجَدْتُ حَصَى ضَرِيبَتِهم رَزِيناَ.

يعلق عليه كل منهما بتعليق واحد، وهو" إذا سمع الإنسان أول هذا البيت... لأنه عرف أن قوله وزن الحصى سيأتى بعده رزين لعلتين : إحداهما أن قافية القصيدة توجبه. والأخرى أن نظام البيت يقتضيه....." (انظر، أبو هلال العسكرى: الصناعتين،ص ٤٢٦، وقدامة : نقد الشعر، ص١٦٧ . وهذا البحث، ص٣٢٦).

(1) Pour Une Esthetique de La Reception, Paaris, ed, Gaalimarr 1977, p74.

وتلميحات لم تتحقق بعد، وهو بهذا يثير طموحات وحاجات وأهدافا جديدة، وهذه من شأنها أن توسع من آفاق السلوك الاجتماعية"[1].

ولا نريد هنا أن نتحدث عن نظريات (ياوس) وجمالية التلقى. وإنما فقط نريد أن نشير إلى أن النقاد والبلاغيين القدماء قد ربطوا مفهوم النص بالأداء اللغوى وبكفاءة المنتج وكفاءة المتلقى، بإشارتهم إلى جماليات النص ودور المتلقى فى الكشف عنها. وذلك عند تعرضهم إلى المعانى وكيفية ترابطها وتواشج وحداتها. وقد تحدث أبو هلال عن ترابط معانى النص أثناء حديثه عن بعض المباحث البلاغية، مثل: التوشيح ورد الأعجاز على الصدور، والإشارة، والمجاورة، وصحة التقسيم والتفسير والإيغال، وغير ذلك[2]. وهذه الروابط قائمة على استيفاء معانى النص. وهى روابط متعددة يلجأ إليها صانع النص من أجل توفير العناصر الفنية.

ومن بين المباحث البلاغية التى لها علاقة بتشكُّل النص، مبحث " الفصل والوصل " الذى ذكره أبو هلال وبين أهميته على لسان المأمون قائلا:"قال المأمون : ما أتفحص من رجل شيئا كتفحصى عن الفصل والوصل فى كتابه... فإن لكل شىء جمالا، وحلية الكتاب وجماله إيقاع الفصل والوصل موقعه، وشحذ الفكرة وإجالتها فى لطف التخلص من المعقود إلى المحلول[*]"[3].

---

(1) Cl Cit, p76.

(٢) انظر، أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ص٣٧٥ وما بعدها.

(*) يشرح أبو هلال العسكرى المحلول والمعقود بقوله : " ومعنى المعقود والمحلول ها هنا، هو أنك إذا ابتدأت مخاطبة، ثم لم تنته إلى موضع التخلص مما عقدت عليه كلامك، سمى الكلام معقودا. وإذا شرحت المستور وأبنت عن الغرض المنزوع إليه تسمى الكلام محلولا. (كتاب الصناعتين : ص٥٠٠).

(٣) نظر، أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ص٥٠٠ .

هذا الاهتمام الذى أولاه المأمون لموضوع الفصل والوصل دليل على أهميته فى ربط أجزاء النص؛ أى باعتباره مظهرا نصيا لا يمكن للكلام الاستغناء عنه. لأن الكلام إما أن يكون موصولا أو مُستأنفا. وصانع النص هو الذى يعرف المواطن التى يوصل فيها كلامه والمواطن التى يستأنف فيها. ومن هذه الناحية كان الفصل والوصل مبدأً فنيا. وقد"قال أبو العباس السفاح لكاتبه : قف عند مقاطع الكلام وحدوده. وإياك أن تخلط المرعى بالمهمل. ومن حلية البلاغة المعرفة بمواضع الفصل والوصل"(١).

هذا القول يبين لنا، أن النقاد والبلاغيين قد اهتدوا إلى هذا المبدإ الفنى نتيجة عمل الكُتَّاب فى دواليب الدولة المترامية الأطراف عندما كانت فى أوج حضارتها. كما يتضح أيضا من خلال ما أورده أبو هلال كذلك، عن ملوك العرب ونوعية الكتابة التى كانوا يحبذونها. فيقول : "كان أكثم بن صيفى إذا كاتب ملوك الجاهلية يقول لكاتبه : أفصلوا بين كل منقض معنى، وصلوا إذا كان الكلام معجونا بعضه ببعض"(٢).

والعجن يعنى تتابع الكلام دون انقطاع. وفى هذه الحالة لا يمكن الاستغناء عن استخدام العطف " الواو ". لأن وجودها دلالة على الاستمرارية فى الكلام وعدم استئناف معنى جديد. مما يبين بأنه يتجاوز المبدأ النحوى إلى تحقيق التشابه والتناظر بين معانى النص. وبهذا يكون الفصل والوصل مظهرا من مظاهر تماسك النص وسبكه.لأن "لغة النص لغة متفاعلة، ليست خامدة، ولا تكف عن الحركة: لا تكف عن استيعاب دلالات ومضامين جديدة، وإفراز أبنية غير محدودة تتطلب وصفا ديناميا يواكب تلك القدرة ولا يحدها.

---

(١) أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ص٤٩٧ .

(٢) أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ص٤٩٩ .

وبالتالى تحتاج إلى قارئ ذى كفاءة معينة ... قادر على إبراز إمكانات النصوص وطاقاتها غير المحدودة"(١).

خامسا : الائتلاف لدى أبى حيان وابن رشيق.

يؤكد أبو حيان التوحيدى(ت. ٤١٠ هـ) على ضرورة التلاحم بين اللفظ والمعنى. وحتى يتم هذا التلاحم ينبغى أن يكون الائتلاف قائما على الصحة والانتقاء والسهولة. وهى أغراض ثلاثة لابد أن تكون الشغل الشاغل لصانع النص الأدبى. فيقول :"وينبغى أن يكون الغرض الأول فى صحة المعنى والغرض الثانى فى تخير اللفظ، والغرض الثالث فى تسهيل النظم وحلاوة التأليف، واجتلاب الرونق والاقتصاد فى المواخاة واستدامة/ الحال ليستمر الثانى على الأول والثالث على الثانى"(٢).

هذه الشروط هى التى تُوفر الوحدة بين الدوال ومدلولاتها ، وبهذه الوحدة يتم انسجام النص الناس. ومن ثم يجمع"بين الصحة والبهجة والتمام. فأما صحته: فمن جهة شهادة العقل بالصواب، وأما بهجته : فمن جهة جوهر اللفظ واعتدال القسمة، وأما تمامه: فمن جهة النظم الذى يستعير من النفس شغفها، ويستثيرُ من الروح كَلَفَهَا"(٣).

هذا الطرح لا يختلف عن طرح ابن رشيق لمسألة المفاضلة بين الدال والمدلول، ومن خلالها قضية انسجام النص وطريقة إنتاجه والحُلّة التى ينبغى أن يخرج فيها. إذ نراه يقرر منذ البداية أن"اللفظ جسم وروحه المعنى وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم ؛ يضعف بضعفه، ويقوى

(١) سعيد حسن بحيرى : علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، ص ١٦٤ .

(٢) أبو حيان التوحيدى : مثالب الوزير (أخلاق الصاحب بن عباد وابن العميد)، تحقيق، إبراهيم الكيلانى، دار الفكر، دمشق، سورية، ط٢، ١٩٩٨، ص ص١١٣ ، ١١٤ .

(٣) أبو حيان التوحيدى : مثالب الوزير (أخلاق الصاحب بن عباد وابن العميد) ، ص١١٤ .

بقوته، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصا للشعر وهُجنة عليه، كما يعرض لبعض الأجسام من العَرج والشّلَل والعَور وما أشبه ذلك"(١). والعكس صحيح إذا وقع خلل فى المعنى، فالعملية مشتركة. فإذا وقع الخلل فى واحد ظهر فيهما معا. "لأن الوحدة الأدبية هى النص"(٢). وتنشأ هذه الوحدة من الطريقة الجيدة التى يسلكها صانع النص فى نظم وحداته وذلك بتوفير اللُّحمة بينها وبين أجزائه. لأن النص الشعرى عند ابن رشيق "يقوم، بعد النية من أربعة أشياء، وهى : اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية"(٣).

وقد سبق لقدامة بن جعفر أن تحدث عن هذه الأركان التى يقوم عليها النص الشعرى. إلا أن ابن رشيق قد أضاف " القصد" و " النية ". "لأن من الكلام موزونا مقفى وليس بشعر، لعدم القصد والنية"(٤). لأنه عندما تتوفر للأديب هاتان الخصلتان القصد والنية فإنه يضع فى اعتباره مفارقة الطريقة المعتادة لطريقة أخرى فى الصناعة والتأليف. الأمر الذى يشى بأن القصد والنية، يؤديان معنى الصنعة والنسج على منوال خاص. فالنية التى تكون لدى كاتب مقال فى الوعظ والإرشاد مثلا غير النية التى تكون لدى كاتب نص أدبى. فهدف الأول غير هدف الثانى، ومن ثم يكون توظيف الأداة التعبيرية مختلفا. فالبُنى التركيبية فى النص الأدبى مثل اللبنات فى تشييد البيوت، وأن:"البيت من الشعر كالبيت من الأبنية : قراره الطبع وسمكه الرواية، ودعائمه العلم، وبابه الدربة وساكنه المعنى، ولا خير فى بيت غير مسكون"(٥).

---

(١) ابن رشيق القيروانى : العمدة ،ج١، ص١٢٥ .

(٢) توفيق الزيدى : مفهوم الأدبية فى التراث النقدى، ص١٥٤ .

(٣) ابن رشيق القيروانى : العمدة ، ج١، ص١١٩ .

(٤) ابن رشيق القيروانى : العمدة ، ج١، ص١١٩ .

(٥) ابن رشيق القيروانى : العمدة ، ج١، ص١٢١ .

هذه الوحدة غير المجزأ ، وهذا الاعتدال والربط بين الصورة والمضمون وتوفير اللُّحمة بين الدال والمدلول، هو الذى يُدخل الكلام فى حقله البلاغى ويُصنّف صاحبه ضمن البلاغيين. وقد أشار ابن رشيق إلى هذا المعنى بقوله: "فالبليغ من يحوك الكلام على حسب المعانى، ويخيط الألفاظ على قدود المعانى"(١).

هكذا يصور لنا ابن رشيق للكيفية التى ينبغى أن يتشكَّل بها النص الأدبى، والطريقة التى تتلاحم بها وحداته بعضها ببعض. مزاوجا بين عمل " النّسَّاج " و "الخيَّاط "، وعمل مُشكِّل النص. فهذا الأخير ينبغى أن يربط الألفاظ بمعانيها كما يربط الخياط أطراف القماش بعضها ليُشكِّل منها ثوبا جميلا يتزيَّن به الإنسان. ومن هنا وجب على الأديب أن ينظر"فى فصاحة الكلام وجزالته، وبسط المعنى وإبرازه وإتقان بنية الشعر، وإحكام عقد القوافى، وتلاحم الكلام بعضه ببعض"(٢).

فالنص الشعرى، إذاً بحر مترامى الأطراف ليس له ساحل يستريح عنده صانعه. لذا "قيل : عمل الشعر كالبحر، أهون ما يكون على الجاهل، أهول ما يكون على العالم، وأتعب أصحابه قلبا من عرف حق معرفته"(٣). فكلما ظن أنه وصل إلى الشاطئ بسلام، لاحقته الأمواج المضطربة والعواصف العاتية، فيبدأ من جديد فى مصارعتها ومحاولة التغلب عليها. ومن هنا فإن عملية تَشكُّل النص عملية شاقة، ولكن شقاوتها لا يدركها إلا المشتغلون فيها والمحترقون بنارها.

ويوضح أبو حيان التوحيدى الطريقة التى ينبغى على صانع النص أن يسلكها، قائلا له :"إذا حاولتَ فَرْشَ المعنَى وبسْطَ المُراد فَاجْلُ اللفظ

(١) ابن رشيق القيروانى : العمدة ، ج١، ص١٢٨ .

(٢) ابن رشيق القيروانى : العمدة ،ج١، ص١٢٩ .

(٣) ابن رشيق القيروانى : العمدة ،ج١، ص١١٧ .

بالروادف المُوَضّحة والأشياء المقربة، والاستعارات المُمتعة، وبيّن المعانىَ بالبلاغة أعنى لَوّحْ منها لشىء حتى لا تصاب إلا بالبحث عنها والشوق إليها، لأن المطلوب إذا ظُفرَ به على هذا الوجه عزَّ وحلاَ وكَرُمَ وعَلاَ"(١).

فلا ينبغى أن يُشكَّل النص بطريقة مُستغلقة لأن الاستغلاق عامل من عوامل نفور المتلقى منه، كونه يوحى بعدم قدرة صانعه على إخضاع الألفاظ للمعانى.

سادساً : الفصاحة وحسن التأليف عند ابن سنان.

فرق ابن سنان بين الفصاحة والبلاغة، ملاحظا أن البلاغة أعم من الفصاحة. كون البلاغة تكون فى الألفاظ والمعانى، أما الفصاحة فتكون فى الألفاظ فقط. كما فرق أيضا بين فصاحة الكلمة مفردة وفصاحتها فى التركيب.

وحتى تكون الكلمة فصيحة لابد لها من شروط وخصائص حددها ابن سنان فى ثمانية خصال : أن تكون حروفها متباعدة المخارج، أن تقع على السمع موقعا حسنا، أن تكون غير وحشية، أن تكون غير عامية، وألا تكون خارجة عن العرف العربى الصحيح، ألا يكون معناها يدل على أمر مكروه، أن يكون عدد حروفها متوسطا، وأن يكون تصغيرها يدل على اللطافة(٢).

وهو بهذا يتوسع فى الشروط التى وضعها النحاة والبلاغيون قبله والتى حصروها فى ثلاثة أمور: أن تكون حروفها متباعدة المخارج، أن تكون غير وحشية، أن تكون غير عامية(٣).

(١) أبو حيان التوحيدى : كتاب الإمتاع والمؤانسة، ج١، ص, ١٢٥

(٢) انظر، ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة ، ص ص٦٤ ، ٩٢ .

(٣) انظر، الجاحظ : البيان والتبيين، ج١، ص١٣٧ .

وقد اهتم ابن سنان باللفظة المفردة، كونها هى اللبنة التى يُبنى بها النص. مبينا خصائصها التركيبية. فيرى أن"الحروف التى هى أصوات تجرى من السمع مجرى الألوان من البصر، ولا شك فى أن الألوان المتباينة إذا جمعت كانت فى المنظر أحسن من الألوان المتقاربة ولهذا كان البياض مع السواد أحسن منه مع الصفرة"(١). وكذلك اللفظة التى تتكون من حروف متباعدة المخارج، فإنها تكون سهلة على اللسان ومستساغة فى الآذان. أما إذا كانت مكونة من حروف ذات المخرج الواحد أو من مخارج متقاربة فإن الأدوات الصائتة تتدافعها وتتعثر فى اللفظ بها. وإذا حدث أن تساوت لفظتان فى تباعد مخارج حروفها، فإن التى تفضل الأخرى هى التى تزيد عنها"فى السمع حسنا ومزية"(٢)؛ أى تلك التى تُحدث الاستجابة السمعية. لأن حاسة السمع لها أيضا دورها فى معرفة الحسن وغير الحسن فى الكلام. وأنها قادرة على التمييز بين جودة اللفظة وقبحها، وهذا لدخولها فى حيّز الأصوات. وبهذا يكون ابن سنان قد ربط قيمة اللفظة وحسنها بالجانب المحسوس فيها، وهو السمع. فقد يجد القارئ "لبعض النغم والألوان حسنا يتصور فى النفس ويدرك بالبصر والسمع دون غيره مما هو من جنسه. كل ذلك لوجه يقع التأليف عليه"(٣).

هذا الأساس النفسى الذى ربط به فصاحة الكلمة وحسنها، هو الذى طبقه على بيت أبى الطيب المتنبى فى مدح سيف الدولة. وهو قوله :

مُبَارَكُ الاسْمِ أَغَرُّ اللَّقَبْ * * كَرِيمُ الجِرِشَّى شَرِيفُ النَّسَبْ(٤).

( ) ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة ، ص,٦٤

( ) ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة ، ص,٦٤

( ) ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة ، ص,٦٥

( ) المتنبى : الديوان، ص,٤٣٨ والبيت يحمل رقم ١٣ من قصيدة عنوانها " سمعا لأمر أمير العرب" نظمها عام ٣٥٣ هـ. الجرشى : النفس. الزمازم : صوت الرعد. يعنى أن جيشهم ملأ الأرض وبلغت أصواته إلى السماء.

وقد لاحظ عليه ابن سنان سوء التأليف،محددا الكلمة النابية، وهى "الجَرشَّى" أى النفس لثقلها على الأذن وكرهها لها، إذ يقول :"فإنك تجد فى الجرشَّى تأليفا يكرهه السمع وينبو عنه"[1]. وذلك لعدم تلاؤم حروفها ولشدتها فلا يستريح إليها السمع، فهى لا تدل على براعة الصناعة الأدبية. لأن دور الفصاحة هو البراعة والتفوق الفنى الذى يظهر فى حسن الديباجة ؛ أى أن "الفصاحة عبارة عن حسن التأليف فى الموضوع المختار"[2].

والحقيقة أن عنصر "الجرشى" عنصر موسيقى، يُحدث صوته فى نفس المتلقى عذوبة خاصة ؛ لأن الصوت الذى ينتهى به هو نفسه الذى يبتدئ به العنصر المجاور له، وهو " شريف ". فتكرير صوت الشين أعطى البيت نغما موسيقيا، ما كان ليحدثه إذا استُبدل بعنصر " النفس ". بالإضافة إلى وظيفته العروضية.

ومن عدم وجود الفصاحة فى الكلام وقوع اللفظة "حشوا وأصل الحشو أن يكون المقصد بها إصلاح الوزن أو تناسب القوافى فى حروف الروى، إن كان الكلام منظوما، وقصد السجع وتأليف الفصول إن كان منثورا"[3]. إنها الألفاظ التى تكون زائدة فى الكلام ولا وظيفة لها سوى الوزن والتقفية. فقد ينتهى المعنى قبل نهاية الألفاظ فيضطر مُشكّل النص إلى إضافة ألفاظ ليتم بها موسيقى البيت الشعرى. ويعد هذا عيًا فيه، لأن من شأن الألفاظ أن تتآزر وتتحد من أجل خلق فعل نصى، وإلا فإن "دخولها فيه كخروجها منه"[4]. لم تؤثر فى شىء ولم تتأثر بشىء.

---

(١) ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة ، ص٦٦ .

(٢) ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة ، ص٩٥ .

(٣) ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة ، ص١٤٦ .

(٤) ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة ، ص١٤٦ .

والحشو عنده ثلاثة أنواع : نوع يؤثر تأثيرا إيجابيا، ونوع يؤثر سلبا فى المعنى، ونوع غير مؤثر إطلاقا[1].لأن قوام الأسلوب عنده هو النظر فى النص الأدبى من حيث هو صياغة جيدة، هدفها تحسين الكلام، وما ينطوى عليه من محسنات بديعية وصور بلاغية.

إن سوء التأليف عند ابن سنان آت من استخدام الألفاظ المتشابهة الحروف، أو تكرير الكلمة الواحدة عدة مرات فى العبارة الواحدة، أو فى البيت الشعرى الواحد. لأن هذا يذهب بقوة النص وينقص من قيمته الفنية. فالذى يراعيه الأديب فى اللفظة الواحدة، هو الذى ينبغى أن يراعيه عند التأليف "وبيانه أن يجتنب الناظم تكرر الحروف المتقاربة فى تأليف الكلام، كما أمرناه بتجنب ذلك فى اللفظة الواحدة، بل هذا فى التأليف أقبح، وذلك أن اللفظة المفردة لا يُستمرأُ فيها من تكرار الحرف الواحد أو تقارب الحرف، مثل ما يُستمرأُ فى الكلام المؤلف إذا طال واتسع"[2].

إنه، برأيه هذا، يريد أن يبين كيف يحصل الفعل النصى، وكيف يضمحل ويتلاشى، وكيف يتم تَشكُّل النص وتنتظم لغته، وقدرة الصانع على التصرف فى العبارة واتباعه للقوانين التنظيمية، حتى يكون كاملا مؤثرا. ومن سوء التأليف وثقله، قول أحد الشعرا[*]:

لَمْ يَضِرْهَا وَالحَمْدُ للَّه شَيْءٌ * وَانْثَنَتْ نَحْوَعَزْفِ نَفْس ذَهُول.

يقول ابن سنان عن هذا البيت :"فإن المصراع الثانى من هذا البيت يثقل التلفظ به وسماعه، لما فيه من تكرر حرف الحلق"[3]. لأن كلمات :

---

(١) ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة ، ص١٤٧ ، ١٥٥ .

(٢) ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة ، ص ٩٧ .

(*) لم يذكر ابن سنان اسم الشاعر، وإنما اكتفى فقط بقوله :" وكذلك قول الآخر".

(٣) ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة ، ص٩٨ .

" نحو "، " عزف "، " ذهول ". تتكون من حروف ذات مخرج واحد، وهو الحلق. وهذا هو السبب الذى جعل المصراع الثانى يثقل على اللسان والآذان حسب رأيه.

ولكن الذى سبب هذا الثقل فيما يبدو هو توالى كلمتى " عزف " و " نفس". إذ تكرر حرف "الفاء"، ولم يفصل بين هذا التّكرار سوى حرف واحد، هو حرف "النون ". بالإضافة إلى التركيب الإضافى الثقيل المشتمل على حرفى " الزاى" و " السين " فى كلمتين لهما مخرج واحد. هذه العوامل كلها تجعل اللسان يكاد يعجز عن أدائها على النحو السهل المُيسر.

إلا أن ابن سنان لم يمنع التكرار مطلقا، وإنما إذا تكررت صوتيا فقط. أما إذا كان المعنى مبنيا على اللفظة المكرورة ومقصورا على إعادتها، فهو غير مكروه ولا محظور على صانع النص. ويوضح ابن سنان هذه النقطة بقوله : "وهذا حد يجب أن تراعيه فى التكرار، فمتى وجدت المعنى عليه ولا يتم إلا به لم تحكم بقبحه وما خالف ذلك قضيت عليه بالاطراح، ونسبته إلى سوء الصناعة"(١).

وهكذا يضع ابن سنان ضوابط وقوانين تضبط العبارة النصية، وتجعلها قادرة على التأثير فى المتلقى. أما إذا استعملت من غير مراعاة هذه الضوابط فإنها تكون سببا فى ضعف النص، وعدم تأديته للوظيفة التأثيرية التى تجعله غير منته وغير مستهلك، لأن "من وضع الألفاظ موضعها، ألا يستعمل فى الشعر المنظوم والكلام المنثور من الرسائل والخطب ألفاظ المتكلمين والنحويين والمهندسين ومعانيهم، والألفاظ التى تختص بها أهل المهن والعلوم، لأن الإنسان إذا خاض فى

---

(١) ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة ، ص١٠٧ .

علم وتكلم فى صناعة، وجب عليه أن يستعمل ألفاظ ذلك العلم وكلام أصحاب تلك الصناعة"[1].

ويرى عبد الله محمد الغذامى، أن النص الأدبى عموما والشعرى خصوصا، لا يبدؤه منشئه كما تبدأ الرسائل العادية، ولا يُصدَّر كما تُصدر بخطاب موجه إلى المرسل إليه وتُختم بخاتمة قاطعة التعبير. وإنما يبدأ منبثقا كما ينبثق النور وكما يهطل المطر. أما نهايته فشبيهة ببدايته، وكأنها تتلاشى ولا تنتهى[2].

يتضح من كل ما سبق أن النقاد والبلاغيين القدماء قد اهتموا باللفظ، سواء بوصفه مفردا أم من حيث السياق الذى يرد فيه داخل النص. وربطوا ذلك كله بالتصوير والنسج والبناء والتأليف. كما ربطوا أيضا بينه وبين مدلولاته المختلفة، واعتبروا ذلك مبدأً أساسيا فى تفضيل النصوص الأدبية وتبين ملامح العلو والتفوق عند موازنتها.

وبما أن التحكم فى بناء النص وتشكله ونظمه، يجعل صانعه فى منزلة عالية، ويلحق بمنزلة البلغاء. فقد ربطوا النص بصاحبه وافترضوا فيه مقدرة خاصة تمكنه من عملية اختيار الألفاظ المناسبة للمعانى، ونسجها نسجا ملائما يراعى فيه التوزيع المناسب لها، ويجعلها منسجمة مع كافة عناصر النص وأجزائه.

يستمد النص الأدبى أدبيته وقوته الإيحائية من كل وحداته التركيبية: اللفظ، المعنى، الوزن، القافية. وقد اشترط النقاد والبلاغيون أن يكون تركيب هذه الوحدات الصغرى الدالة تركيبا يشبه تركيب أعضاء جسم الإنسان. وكأن النص جسم أنشأه صانعه بطريقة فنية خاصة، وعليه ألا يشوه صورته عند عملية خلقه وتشكُّله.

(١) ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة ، ص١٦٦ .

(٢) انظر، عبد الله محمد الغذامى : الخطيئة والتكفير، ص٩٠ .

لم ينظر النقاد والبلاغيون إلى البلاغة على أنها قوانين فقط، بل نظروا إليها أيضا على أنها عملية إبداعية فى ذاتها، وأن لها دورا فى إثارة المتلقى وفى تنمية ملكة التخييل لديه. وقد انتهى بهم الوصف والدراسة والتحليل إلى أن النص الأدبى لا يمكن أن يكون ذا تأثير فى متلقيه، إلا إذا أُجريت فيه وحداته إجراءً غير عادى، وفقا للضوابط والقوانين التى سنوا بها عملية الصناعة والبناء.

وإذا كانت هذه هى نظرة النقاد والبلاغيين وتصورهم لوحدات النص الصغرى الدالة، والكيفية التى تتشكَّل بها. فما هى نظرة المتكلمين والفلاسفة إلى هذه الوحدات وطريقة بناء النص الأدبى ؟. هذا ما سنقف عليه فى الفصل الموالى .

الفصل الثانى

تشكّل النص الأدبى فى بيئتى المتكلمين والفلاسفة

توطئة :

أولا : نظرة بشر والجاحظ لثنائية اللفظ والمعنى.

ثانيا : السبك والقران عند الجاحظ والرماني.

ثالثا : النظم عند الخطابي والباقلاني والقاضي عبد الجبار.

رابعا : تشكل النص لدى الفلاسفة المسلمين.

١- التناسب بين اللفظ والمعنى.
٢- علاقة النص بالعالم.
٣- علاقة النص بالمتلقي.

خامسا : تشكل النص لدى عبد القاهر الجرجاني.

١- مفهوم النظم عنده.
٢- قضية الفصل والوصل وعلاقتها بتشكل النص عند عبد القاهر.
٣- ثر نظرية عبد القاهر في الدراسات الحديثة.

توطئة :

كانت مساهمات المتكلمين كبيرة وشاملة، فى وضع نظريات ومناهج وقوانين خاصة بتفسير النص القرآنى أولا والنص الأدبى ثانيا. ثم الشروط التى يجب توفرها فى إنتاج النص.

وقد ارتبط الجدال حول " التأويل " و " الإعجاز"، وبعض القضايا الفرعية الأخرى، مثل قضية " خلق القرآن الكريم" وقضية " أصل اللغات " وغير ذلك من القضايا المعرفية والبيانية، المتعلقة بإشكالية اللفظ والمعنى والعلاقة بينهما.

وقد كان المتكلمون يولون النص أهمية كبرى، قرآنا وسنة، لاستنباط الأحكام، كما اهتموا أيضا بالنص الأدبى بنوعيه الشعرى والنثرى وخاصة الخطابة كونها الوسيلة المُثلى التى مكنتهم من نشر مذهبهم والرد على خصومهم. فاعتنوا باللفظ وبتراكيب الكلام ؛ كونهم علماء فى علم الكلام وفى علوم النحو والفقه والبلاغة. وقد مكنتهم معارفهم من نقل إشكالية اللفظ والمعنى من ميدان علوم اللغة إلى ميدان علم الكلام فى كل مراحل تطوره.

وقد اصطدم بحثهم فى مجال علم الكلام بهذه الإشكالية. وانقسموا إلى فريقين: فريق اهتم بالبحث عن القوانين التى تخص تفسير النص القرآنى. وفريق عُنى أساسا بمحاولة وضع شروط وقوانين لإنتاج النص والكيفية التى تتشكل بها وحداته.

وقد ارتبط التأويل عند المتكلمين بمدى دلالة اللفظ على المعنى المراد، لأنه قد يكون مجرد منبه إلى معنى بعيد. وفى كل هذه الحالات لا بد للعقل أن يتدخل: إما من أجل استيعاب المعنى الذى دل عليه اللفظ فى المرحلة الأولى، وإما أن يقوم باستنباط المعنى الآخر الذى دل عليه فى المرحلة الثانية، وذلك عن طريق الشرح. وإما أن يقوم بعملية " تأويل " فى المرحلة الثانية، وذلك من أجل الفهم والاستيعاب، اعتمادا على معطيات النص ودلائله وأقسام ألفاظه من حيث خفاؤها وتجلياتها.

وأما المحور الثانى الذى استقطب اهتمام المتكلمين وجعلهم يخوضون غمار البحث فى نوعية العلاقة بين اللفظ والمعنى، والذى اشترك فيه كل من المتكلمين والبلاغيين والمشتغلين فى ميدان البلاغة وأهل البيان قاطبة، فهو"إعجاز القرآن" الذى اجتمع حوله كل البيانيين باختلاف اهتماماتهم واختصاصاتهم. لأن أساسه قائم على هذه الثنائية. وقد تركز البحث فيه عن سر البلاغة فى القرآن الكريم وسر إعجازه : هل هو كامن فى ألفاظه أم فى معانيه أم فيهما معا؟.

ولا نريد هنا أن نتحدث عن هذه المسألة وعن إطارها التاريخى وإنما يكفى أن نشير إلى أن البيانيين قد انتقلوا فى بحثهم عن سر إعجاز النص القرآنى، من مستوى الطريقة العمودية(*) التى كانت متبعة فى عملية التأويل إلى الطريقة الأفقية للوصول إلى الانسجام الذى ينبغى أن يحدث بين نظام النص ونظام العقل.

(*) نقصد بالطريقة العمودية، تلك التى تتعلق بالعلاقة التى تربط بين اللفظ والمعنى، والتى تتعلق بالإعراب والدلالة وقصد المتكلم. وأما الطريقة الأفقية، فنعنى بها تلك العلاقة التى تحدث بين تراكيب الكلام وصيغ المعانى، وأن تكون هذه الصيغ منظمة وفق نظام العقل.

أولا : نظرة بشر والجاحظ لثنائية اللفظ والمعنى.

يُعد كل من بشر بن المعتمر والجاحظ من بين البيانيين الذين دشنوا الجدال والنقاش فى موضوع اللفظ والمعنى وأعطوه أبعادا نقدية خاصة. وكل واحد منهما يؤكد على شرف المعنى وجمال اللفظ. إلا أن هذه الصفة لا تتحقق لهما إلا إذا راعى صانع النص فكرة المنفعة والصواب، منفعة المتلقى واستحسانه لما يلقى إليه من كلام. وفى هذا المعنى يقول بشر:"ومن أراغ معنى كريما فليلتمس له لفظا كريما، فمن حق المعنى الشريف . اللفظ الشريف، ومن حقهما أن تصونهما عما يفسدهما ويهجنهما"(١).

إن المدار فى شرف اللفظ والمعنى، كامن فى الائتلاف بينهما. لأن بشرا لا يشترط أن يكون المعنى دائما شريفا. ولكن الذى يروم المعنى الشريف عليه أن يختار له اللفظ الشريف ؛ حتى لا يحدث التفاوت بين مستوى اللفظ ومستوى المعنى. والدليل على ذلك أنه يؤكد فى موضع آخر من صحيفته، بأن"المعنى ليس يشرف بأن يكون من معانى الخاصة، وكذلك ليس يتضع بأن يكون من معانى العامة. إنما مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من المقال"(٢).

إن الشرف الذى يلح على توفره فى الكلام، لا يكمن فى القيمة الأخلاقية أو الاجتماعية، بقدر ما يكمن فى القيمة الفنية ؛ أى الرفع من مستوى الكلام والإعلاء من قيمته ومنزلته. وذلك بألا يتوخى صاحبه الدلالة اللغوية النازلة، وإنما يتجاوز ذلك إلى التأثير فى المتلقى حتى يحرزَ المنفعةَ.

---

(١) الجاحظ : البيان والتبيين، ج١، ص١٣٦ .

(٢) الجاحظ : البيان والتبيين، ج١، ص١٣٦ .

كما أن " الصواب " لا يعنى إصابة المعنى وصحة التعبير فقط، بل يعنى أيضا انتقاء الألفاظ الدالة على حال المتكلم وغرضه والسمو بها حتى تُلَبِّىَ ما يَتطلبه المقامُ. سواء أكان الكلام موجها إلى العامة أم إلى الخاصة. فالمزية تكمن فى مراعاة المقام والطبقة التى يُوجه إليها الكلام. وفى كل هذه الأحوال يجب أن يعطى الاهتمام للتناسب بين اللفظ والمعنى. وإلا لم تحصل المنفعة. ولهذا نجده يخاطب مُشكّل النص قائلا له : "أن يكون لفظك رشيقا عذبا، وفخما سهلا، ويكون معناك ظاهرا مكشوفا، وقريبا معروفا، إما عند الخاصة إن كنت للخاصة قصدت، وإما عند العامة إن كنت للعامة أردت"(١).

إن المقصود باللفظ هنا، هو اللفظ من خلال سياقه التركيبى أى وسائل التعبير كلها، وليس اللفظ مفردا. ويبدو هذا من خلال سياق الصحيفة كلها التى تعالج الكيفية التى يجب أن يكون عليها النص. لأن تشكيل الكلام تشكيلا بلاغيا يتطلب قدرة خاصة، وأن الصانع البليغ تتجلى بلاغته فى كيفية تشكيله للمعانى بحيث تناسب مستوى المخاطَبين وأفكارَهم ومنطق عقولهم. وفى هذا المعنى يقول بشر :"فإن أمكنك أن تبلغ من بيان لسانك وبلاغة قلمك ولطف مداخلك، واقتدارك على نفسك، إلى أن تفهم العامة معانى الخاصة، وتكسوها الألفاظ الواسطة التى لا تلطف على الدَّهْمَاء(*)، ولا تجفو على الأكفاء، فأنت البليغ التام"(٢).

---

(١) الجاحظ : البيان والتبيين، ج١، ص١٣٦.

(*) الأصل فى " الدهماء " : جماعة الناس. والدهماء : القدْر. والدهمة السوداء. ومنه فرس أدهم، وناقة دهماء. وقوله تعالى " مُدْهامَّتان " : أى سوداوان من شدة الخضرة من الرىّ. (ر. مقاييس اللغة ، وكذلك المعجم الوسيط. مادة (دهم).

(٢) الجاحظ : البيان والتبيين، ج١، ص١٣٦ .

ومن هنا تتجاوز قضية اللفظ والمعنى، لدى بشر بن المعتمر، دلالتها المعجمية إلى البناء الفنى والوسائل التعبيرية بعامة، وعلاقة كل ذلك بحال المتكلم والموقف الذى يكون عليه. وفى هذا المعنى يقول أحمد زياد :"إن مصطلحى اللفظ والمعنى فى صحيفة بشر يتجاوزان فى دلالتهما مجموع المعانى الواردة فى نص ما، ومجموع كلماته وجملة تعبيراته، إلى الدلالة على الموقف العام فى النص، والرؤية التى يتضمنها، وطبيعة التجربة التى يعبر عنها، والمجال الذى يلقى فيه، وما يتعلق بذلك كله من وسائل التعبير وأشكاله وبنيته ومذاهبه واتجاهاته وصلة ذلك كله بعنصره وعلاقته به"(١).

هذا هو التصور الذى كان فى ذهن بشر بن المعتمر، وهو بصدد تحبير صحيفته. وهو تصور قائم على الكيفية التى ينبغى أن يكون عليها النص الأدبى فى ائتلاف وحداته وترابط أجزائه، وتوظيف الكلمة فى مكانها المناسب وعدم إرغامها فى غير موقعها. فإذا كانت "اللفظة لم تقع موقعها ولم تصر إلى قرارها وإلى حقها من أماكنها المقسومة لها... فلا تكرهها على اغتصاب الأماكن والنزول فى غير أوطانها"(٢).

وهذا المبدأ شبيه بمبدأ نظرية عبد القاهر الجرجانى فى النظم القائمة عليضرورة إنزال الألفاظ فى أماكنها تبعا للوضع اللغوى النحوى السليم(٣). لأن للألفاظ حقولا خاصة. وكل حقل يتكون من مجموعة ألفاظ تكون متقاربة فى الدلالة. وعلى مُنتج النص أن يكون

(١) أحمد زياد محبك : قراءة الإبداع فى صحيفة بشر بن المعتمر، مجلة علامات فى النقد، دار البلاد للطباعة والنشر، جدة، السعودية، مج٦، ١٩٩٦، ج٢١، ص١٤٧ .
(٢) الجاحظ : البيان والتبيين، ج١، ص١٣٨ .
(٣) انظر، عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز، ص ص٤٨، ٥١، ١١٨ .

قاموسه اللغوى ثريا حتى يستطيع القيام بعملية الاستبدال بين الكلمات التى تشكل حقلا معينا.

ومن هنا كانت أهمية الصحيفة، ولا تزال، موضع اهتمام وامتنان ودراسة من النقاد المحدثين، حيث يدعون إلى العودة إليها لأهميتها وصلاحية مبادئها للدراسات البلاغية والنقدية. ويشير إلى هذا المعنى محمد أبو موسى، بقوله:"وصحيفة بشر من الأصول البلاغية المهمة والتى تحتاج إلى مزيد من المراجعة، لأنها ألهمت الدارسين كثيرا من الأفكار والقضايا من مثل القول بملاءمة اللفظ لمعناه كرما وخسة... ومثل القول بأن شرف المعنى لا يعتد به فى تقدير النص والحكم عليه وإنما المعول فى ذلك موافقة الحال، وما يجب لكل مقام. ثم القول فى تسهيل المعانى العالية وإدنائها من الإفهام العامة وحاجة ذلك إلى البصر بسياسة المعنى والاقتدار فى صياغته والسيطرة عليه"(١).

أما الجاحظ فقد وضع شروطا للفظ، وفصل بينه وبين المعنى وأعلى من شأنه. مؤكدا على فصاحته وفصاحة الكلام، فيقول :"وكما لا ينبغى أن يكون اللفظ عاميا وساقطا سوقيا، فكذلك لا ينبغى أن يكون غريبا وحشيا"(٢).

حتى لا ينفر منه المستمع : إما للتقليل من شأنه أو لعدم فك استغلاقه. وهو بهذا يريد أن يبين دور اللفظ فى إعلائه من قيمة النص الأدبى من حيث فصاحته وبلاغته. مادامت المعانى عنده "مطروحة فى الطريق، يعرفها العجمى والعربى والبدوى والقروى، والمدنى. وإنما الشأن فى إقامة الوزن، وتخير اللفظ وسهولة المخرج،

---

(١) محمد محمد أبو موسى : خصائص التراكيب، ص٢١ .

(٢) الجاحظ : البيان والتبيين، ج١، ص١٤٤ .

وكثرة الماء، وفى صحة الطبع، وجودة السبك. فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج، وجنس من التصوير"(١).

وإذا افترضنا جدلا، أن المعنى الذى يدور فى خَلَد هذه الأصناف من المجتمع، التى تحدث عنها الجاحظ، معنى واحدٌ، فإنه من دون شك سيكون التعبير عنه مختلفا من إنسان لآخر. لأن لكل نفس توقيعها الخاص بها، بحيث لا يمكن أن يشابه توقيع نفس أخرى.

وليس معنى هذا أن المعانى عند الجاحظ واحدة، بل مستويات. ولكن الذى يلح عليه ،يفضله، بل ولا يتسامح فيه، هو مشاكلة الألفاظ للمعانى المختلفة المستويات. فقد يكون المعنى من معانى الخاصة، وقد يكون من معانى العامة. وعناية مُشكّل النص، فى كلتا الحالين، ينصبُّ على التوضيح وانتقاء الألفاظ التى تُناسب المعنى المختار وتشاكله : شرفا وضعة. وأن "أحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره، ومعناه فى ظهر لفظه"(٢).

بالإضافة إلى ذلك، نراه يلح على حلاوة النص التى تتكون لديه بدقة إخراج معانيه فى نوع من التصوير الجيد. فالمعانى، فى رأيه، جَوَار والألفاظ لباسها وحليها وجواهرها. ولا بد لهذه الجوارى أن تكون فى أحسن لباس وإلا انصرفت النواظر عنها. "إن المعنى إذا اكتسى لفظا حسنا، وأعاره البليغ مخرجا سهلا، ومنحه المتكلم دلاً متعشّقا صار فى قلبك أحلى ولصدرك أملأ. والمعانى إذا كسيت الألفاظ الكريمة وألبست الأوصاف الرفيعة تحولت فى العيون عن مقادير صورها، وأربت على حقائق أقدارها، بقدر ما زينت وحسب ما زخرفت. فقد صارت الألفاظ فى معنى المعارض، وصارت المعانى فى معنى الجوارى"(٣).

---

(١) الجاحظ : كتاب الحيوان، ج٣، ص ص١٣١ ، ١٣٢ .

(٢) الجاحظ : البيان والتبيين،ج١، ص٨٣ .

(٣) الجاحظ : البيان والتبيين ن ج١، ص٢٥٤ .

وواضح أنه لم يهتم باللفظ مفردا فقط، بل اهتم أيضا بالطريقة التى تنتظم بها الألفاظ بالمعانى فى النص، وإبرازه لأهمية اللفظ داخل عملية البناء فى كليته. وخاصة إذا علمنا أن الجاحظ من المتكلمين الذين يفضلون المناقشات التى تخدم المقومات البلاغية، والكيفية التى يكون عليها النص، على المناقشات الخاصة بالمسائل الفلسفية العامة البعيدة عن الدائرة البيانية.

لقد أعطى الجاحظ أكبر جهده لمسائل تحليل مظاهر البلاغة وآلياتها فى النص الأدبى، جاعلا من النص القرآنى سلطة مرجعية له. كونه يمثل أعلى مراتب البيان من حيث الفصاحة والنظم والبلاغة، متخذا من مصطلحات: " التَّلاحُم " و " القِرَان " و " السَّبْك " و"الصنَاعة " و " التَّصْوير" دليلا على انتظام النص وائتلاف أجزائه ومقوماته الفنية، التى تسمح للمتلقى من إدراك جماله.

ثانيا : السبك والقران عند الجاحظ والرمانى.:

تحدث الجاحظ وهو بصدد تحليله للنصوص الشعرية عن المميزات التى تمتاز بها بنية النص فى إطارها السياقى، وكذلك بوصفها بنية فى حدود الكلمة أو الكلام. نعنى بذلك نظم الكلمات فى العبارة والجمل، ونظم الحروف فى اللفظة. وقد عبر عن هذا الاقتران والسبك بقوله: "وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج، فيعلم بذلك أنه أُفْرِغ إفراغا جيدا، وسُبِك سبْكا واحدا، فهو يجرى على اللسان كما يجرى الدِّهَان"(١).

يؤكد الجاحظ هنا، على التلاحم والسبك ؛ أى على جودة العبارة وحسن وقوعها بجانب أختها مع فصاحتها وتآلف أصواتها وصحة معانيها وسهولة نطقها. فقول الشاعر :

---

(١) الجاحظ : البيان والتبيين، ج١، ص٦٧ .

وَقَبْرُ حَرْبٍ بِمَكَانٍ قَفْر ** وَلَيْسَ قُرْبَ قَبْرِحَرْبٍ قَبْرُ.

يعد بعيدا عن " السبك " و " الاقتران " و " التلاحم " . لأنه لا يستطيع أحد أن ينشده دون أن يتلجلج أو يتلعثم(١). أما إذا أخذنا كل لفظة على حدة فإنها تسلم من هذا التعقيد. مما يبين أن "السبك" و"الاقتران" معناهما حسن اللفظ فى سياقه وعدم توالى الألفاظ التى تكون مخارج حروفها واحدة أو متقاربة.

ونظرة الجاحظ هذه إلى ضرورة سبك النص وجعل وحداته الصغرى الدالة غير متنافرة، كان لها أثرها الإيجابى فى الدراسات البلاغية والنقدية فيما بعد. إذ تُعد "من أهم ما أعان عبد القاهر على بيان مراده بنظم الكلام الذى هو رأس فكرته"(٢). وإن كان عبد القاهر لم يكتف بالقول بسبك الألفاظ فقط، وإنما تعدى ذلك إلى المعانى.

ولكن الجاحظ له أكبر الفضل فى هذه النظرة الثاقبة، إلى كيفية تشكيل النصوص والتعامل معها من الاستحواذ على أدبيتها والوقوف على النواحى الجمالية فيها. ثم استدل ببيتين من الشعر لينقد بعض النصوص الشعرية التى ليس لها قران. والبيتان لخلف الأحمر، وأبى البيداء الرياحى وهما تبعا لهذا الترتيب:

وَبَعْضُ قَرِيضِ الْقَوْمِ أَوْلاَدُ عَلَّةٍ(*) ** يُكِدُّ لسَانَ النَّاطقِ الْمُتَحَفِّظِ.

وَشِعْرٍكَبَعْرِ الْكَبْشِ فَرَّقَ بَيْنَهُ ** لسَانُ دَعِيٍّ فِى الْقَرِيضِ دَخِيل.

ويعلق الجاحظ على بيت خلف بقوله :"أما قول خلف " بعض قريض القوم أولاد علة " فإنه يقول : إذا كان الشعر مستكرها وكانت

---

(١) الجاحظ : البيان والتبيين، ج١، ص٦٥ .

(٢) محمد محمد أبو موسى : خصائص التراكيب، ص١٩ .

(*) أولاد علة : هم الذين أبوهم واحد وأمهاتهم شتى. وعكسها : أولاد الأضياف.

ألفاظ البيت من الشعر لا يقع بعضها مماثلا لبعض، كان بينها من التنافر ما بين أولاد العلات. وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مرضيا موافقا كان على اللسان عند إنشاد ذلك الشعر مؤونة"(١).

أما بيت الرياحى فيشير فيه إلى التفكك وعدم الائتلاف بين الأبيات. فبعض النصوص تكون خالية من الروابط التى تربط الأبيات بعضها ببعض، وهذا فى رأيه عيب. ولهذا يدعو المبدعين إلى أن النص الأدبى ينبغى أن يكون وحدة متكاملة. ويؤول الجاحظ البيت بقوله :"وأما قوله " كبعْر الكبش " فإنما ذهب إلى أن بعْر الكبش يقع متفرقا غير مؤتلف ولا متجاور. وكذلك حروف الكلام وأجزاء الشعر من البيت تراها متفقة لسا ولينة المعاطف سهلة. وتراها مختلفة متباينة ومتنافرة مستكرهة تشق على اللسان وتكده. والأخرى تراها سهلة لينة ورطبة متواتية سلسة النظام خفيفة على اللسان حتى كأن البيت بأسره كلمة وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد"(٢).

هذا الائتلاف و"السبك" و"القرآن" ، اتخذه الجاحظ مبدأ نقديا، وقياسا نت المقايس التى اعتمد عليها فى تصنيف النصوص الأدبية ، والتفرقة بين المؤتلف والمختلف . من ذلك حكمه على عدم ائتلاف وحدات البيت الشعرى للشاعر ابن بشير فى أحمد بن يوسف حين استبطأه :

لَمْ يَضِرْهَا وَالحَمْدُ للَّه شَىْءٌ ** وَانْثَنَتْ نَحْوَ عَزْفِ نَفْسِ ذَهُول.

إذ يعقب الجاحظ بقوله :"فتفقد النصف الأخير من هذا البيت، فإنك ستجد بعض ألفاظه يتبرأ من بعض"(٣)؛ لأن التماثل الدلالى

---

(١) الجاحظ : البيان والتبيين، ج١، ص ص٦٦ ، ٦٧ .

(٢) الجاحظ : البيان والتبيين، ج١، ص ٦٧ .

(٣) الجاحظ : البيان والتبيين، ج١، ص٦٦ .

ينبغى أن يصحبه تماثل صوتى حتى يكون المقطع عبارة عن " كلمة واحدة " و " حرف واحد". والجاحظ يدعو إلى هذا التماثل ويطلب من مُشكل النص أن يراعيه. ولذلك نرى أدونيس يجعله رائدا لهذه الخصوصية، إذ يقول : "وكما كان الخليل رائدا لتنظير الشفوية الشعرية الجاهلية على صعيد الإيقاع، كان الجاحظ رائدا له، على صعيدى الخاصية اللغوية، وخصوصية المقاربة الشعرية"(١).

وإذا كان الجاحظ قد بيَّن مساوئ النص الذى ليس لألفاظه قران وافتراق الكلمات بعضها عن بعض. فقد بيَّن أيضا مساوئ الكلمة الواحدة التى ليس لحروفها قران. فهناك حروف لا تنسجم مع حروف أخرى. وعلى منتج النص أن يعدل عن هذا النوع من الكلمات. وقد أحصى هذه الحروف فى قوله : "فأما اقتران الحروف، فإن الجيم لا تقارن الظاء ولا القاف ولا الطاء ولا الغين بتقديم ولا تأخير. والزاى لا تقارن الظاء ولا السين ولا الضاد، ولا الذال بتقديم ولا بتأخير"(٢).

فإذا تلاقت هذه الحروف وتجاورت، فإن النطق يصعب بها. ومن ثم يكون وقعها على الأذن غير مستساغ وصوتها غير متآلف. والجاحظ يدعو إلى الابتعاد عن مثل هذه الكلمات حتى يتحقق التآلف ويحدث السبك والاقتران فى النص.

ودعوة الجاحظ مُشكّلى النصوص الأدبية، إلى معرفة مواضع الألفاظ وانسجامها فى النظم وفق الاختيار والاستبدال، جعلت حمادى صمود يلحقها ببعض الاتجاهات الأسلوبية الحديثة، إذ يقول :"ولذلك نجد فى الدراسات البلاغية والأسلوبية اليوم اتجاها هاما يفسر

---

(١) أدونيس : الشعرية العربية، ص٣٤.

(٢) الجاحظ : البيان والتبيين، ج١، ص٦٩، وابن منظور : لسان العرب(المقدمة).

الأسلوب ومن ثم الفن الأدبى بأنه عدول عن الكلام العادى مؤسس على مبدأ الاختيار"[1].

وهى الدعوة نفسها التى جعلت محمد عزام، يجعله من المؤسسين الحقيقيين للبلاغة العربية والنقد اللغوى. وذلك بما أفردها به فى مؤلفه " البيان والتبيين " ولأول مرة من اهتمام، وبما أكده من المعول عليه فى النص الشعرى من تخير اللفظ والسهولة والسبك[2].

أما محمد الصغير بنانى، فقد ألحقه بالسيميائيين لأنه تجاوز بمفهوم الدراسة البلاغية الحدود الضيقة التى كانت عليها عند غيره. فيقول :"إن الجاحظ المتكلم لا يقبل أن يحصر بلاغته فى " الدليل " اللسانى، فهو يتناولها من خلال جميع دلائلها اللسانية وغير اللسانية. وهى بهذا أقرب إلى علم السيميا[*] (semiologie) منها إلى اللسانيات[3].

هذه الإلحاقات كلها تدل على أن للجاحظ آراء نقدية صائبة فى تصوره للكيفية التى يكون عليها الأسلوب الأدبى والطريقة التى يتشكل بها النص. وأن هذه الآراء لا تزال صالحة للدراسة الأدبية تَشكُّلا وتأويلا. ونراه يستشهد برأى ابن المقفع (تـ. ١٤٢ هـ) يوصى به صانع النص، ويُبيّن له الكيفية التى تتماسك بها أجزاؤه وتتآلف بها وحداته. يقول :"وليكن فى صدر كلامك دليل على حاجتك. كما أن خير أبيات الشعر البيت الذى إذا سمعت صدره عرفت قافيته"[4]. ثم يعلق عليه

(١) حمادى صمود : التفكير البلاغى عند العرب، ص٢٦٤ .

(٢) محمد عزام : التحليل الأسلوبى للأدب، ص٢٠ .

(*) سيميائية : هو العلم الذى يدرس الإشارات (الدلائل).(من اليونانية سيميون: إشارة . والقوانين التى توجها أو تتحكم فيها من داخل الحياة الاجتماعية ". أحمد فلاق عروات : مقاربة سيميائية " عودة عامر إلى الوطن ". ضمن السيميائية والنص الأدبى، أعمال ملتقى معهد اللغة والأدب العربى، جامعة عنابة، باجى مختار، ماى ١٩٩٥، ص٢٧٠ .

(٤) محمد الصغير بنانى : النظريات اللسانية والبلاغية عند العرب، ص١١ .

الجاحظ قائلا :"كأنه يقول فرق بين صدر خطبة النكاح وبين صدر خطبة العيد، وخطبة الصلح وخطبة المواهب. حتى يكون لكل فن من ذلك صدر يدل على عجزه، فإنه لا خير فى كلام لا يدل على معناك ولا يشير إلى مغزاك وإلى العمود الذى إليه قصدت والغرض الذى إليه نزعت"(١). وهذا هو سبيل النص الواضح المؤتلف الذى ينبئ أوله عن آخره، وتتضافر أجزاؤه فيما بينها لتدل على مقصود صانعها وتشير إلى مغزاه إيجازا أو إطنابا.

أما الرمانى فيفضل طريقة الإيجاز على طريقة الإطناب. وأن تضافر الأسلوب تضافرا إيجازيا من شأنه أن يخلق بؤرة التوتر لدى المتلقى. لأن نفسه تتخيل معانىَ كثيرةً توحى بها الألفاظ المحذوفة. وهذا هو السر البلاغى للإيجاز بالحذف الذى التفت إليه الرُّمانى وكشف عن نواحيه الفنية فى النص وأن على مشكل الكلام أن يلتزمه إذا رأى أنه يُلم بمعناه ومقصده. يقول "وإذا كان المعنى يمكن أن يعبر عنه بألفاظ كثيرة ويمكن أن يعبر عنه بألفاظ قليلة. فالألفاظ القليلة إيجاز"(٢). لأن الإيجاز هو الذى يجعل النص الأدبى ينطوى على الإشارة والإيماء، ويبعد الألفاظ عن الخطابة والمباشرة. فعن قوله تعالى: « وَسِيقَ الَّذِينَ اتَّقَوْا رَبَّهُمْ إلى الجَنَّة زُمَرًا حَتَّى إذَا جَاءُوهَا وَ فُتِّحَتْ أَبْوَابُهَا » (٣). يقول :"كأنه قيل : حصلوا على النعيم المقيم الذى لا يشوبه التنغيص. والتكدير. وإنما صار الحذف فى مثل هذا أبلغ من الذكر، لأن النفس تذهب فيه كل مذهب. ولو ذكر الجواب لقصر على الوجه الذى تضمنه البيان"(٤).

---

(١) الجاحظ : البيان والتبيين، ج١، ص١١٦ .

(٢) الجاحظ : البيان والتبيين، ج١، ص١١٦ .

(٣) سورة الزمر / ٧٣ .

(٤) لرمانى : النكت فى إعجاز القرآن ، ص٧٦ .

وواضح أن الرمانى يُركز فى تحليله للآية الكريمة، على الكيفية التى شُكلت بها ونوع الصورة البلاغية التى وُظفت فيها، وائتلاف وحداتها وإيمائها للمعانى دون تصريح. فهو لم يشرح معنى الآية، وإنما جاء بالجواب المحذوف. لأنه هو الذى كان مصدر تأثير الآية فى النفس وأساس بلاغتها وبيانها. مما يبين أن طريقة نظم الآية هى التى شدت انتباهه. وفى هذا تأكيد على أن نظرته للنص قائمة على طريقة نظم ألفاظه : من تقديم وتأخير وحذف وغير ذلك. لأنها هى التى تضفى عليه بيانه وسحره. وأن نفس المتلقى لا " تذهب فيه كل مذهب " إلا إذا شُكل بطريقة فيها إيحاء وتلميح. وهذا معيار من معايير جمالية النص. فعندما ينتهى القارئ من قراءة النص وتذهب فيه نفسُه مذاهب شتى، فذاك دليل على جماليته وحسن صوره. وهذا ما يُسمى"فى لغتنا النقدية الحديثة، النص الاحتمالى المتعدد المعانى"(١). لأن اللفظ المحذوف لا ينبئ فقط بالاختصار، بل يوحى أيضا إلى ناحية نفسية ويوسع من مجال الإحساس والشعور لدى المتلقى.

ومن دلالة قيام نظرته للنص على نوعية نظمه وتأليفه مقاربته بين الآية القرآنية: ﴿وَلَكُمْ فى الْقِصَاصِ حَيَاةٌ﴾ (٢). والقول العربى المأثور « القتل أنفى للقتل ». فيرى أن كلا منهما مبنى على الإيجاز، ولكن الفرق"بينه وبين لفظ القرآن تفاوت فى البلاغة والإيجاز، وذلك يظهر من أربعة أوجه : إنه أكثرفى الفائدة، وأوجز فى العبارة، وأبعد من الكلفة بتكرير الجملة وأحسن تأليفا بالحروف المتلائمة"(٣).

---

(١) الرمانى : النكت فى إعجاز القرآن ، ص ص٧٦ ، ٧٧ .

(٢) سورة البقرة / ١٧٩ .

٣) أدونيس : الشعرية العربية، ص٣٩ .

هذه الوجـوه الأربعـة التـى تفـرق بيـن النص القـرآنـى والمَثل العـربى، والتى وجـدها الرمـانى فى الآيـة القـرآنيـة ولـم يجـدهـا فـى المثـال، ترجـع فـى مـجـملهـا إلـى نوعـيـة النظم. لأن المعنـى واحـد. ولكن الطـريقـة فـى التعـبيـر ؛ أى طريقـة تشكيل المعنى، هـى التى أوحت إليـه بهـذه الفـروق الأربعـة. فالآية أبلغ لـكونها تجعل الإنسـان يبحث عن سـر وجـود الحيـاة فـى القـصـاص. ولكن بعد التدبر والتعمق فى معنى الآية وإدامـة النظر فيهـا، يصل إلى أنه لما كان القاتل يُقتل، فإن النـاس يبتعـدون عن إزهـاق الأرواح، وفى ذلك حياة للناس.

وقـد عمـد الرمـانى إلى شـرح هـذه الوجـوه الأربعـة الموجـودة فـى النص القـرآنـى، وخلو المثـال العـربى منهـا، معتمـدا فـى ذلك علـى الحـروف التـى تتكون منهـا الكلمـات، ثم الكلمـات التـى تتـكون منهـا العبـارة. فـلاحظ أن الآيـة "القـصـاص حيـاة " تتكون مـن عشـرة أحـرف، فـى حيـن أن عـبـارة المثل العـربى تتكون من أربعة عشـر حـرفا. ثم إن الصـوت غيـر مكرر فـى الآية، أما فى العبارة فهو مكرر[1].

مما يبين أن الاقتصاد فى اللفظ شكل من أشكال تَشكُّل النص، وأنه ميـدان فـسـيح رحـب الآفـاق، وأن الأدبـاء لا تظهـر قـدراتهم فى المعـانـى بقـدر مـا تظهـر فـى طريقـة تَشكُّلهـا. "وهـذا يعنـى البـراعـة فـى اسـتـخـدام الكلمـات القليلة وإدارتهـا فـى هيئـة خـاصـة تفـى فـيـهـا بـالغـرض، فـعلـى الأديب أن يتـروى فـى اختـيـار الكلمـة التـى تصـيب شـاكلة المعنـى الكلمـة التـى تـصـوره، وتشـع بأحـواله، وتوحـى بأجـوائه، ثم يتـروى فـى صـيـاغـة الجملة ليبث فـى هيئتهـا ويسـكب فـى أعطافهـا قدرا كبيـرا من معنـاه"[2].

---

(١) الرمانى : النكت فى إعجاز القرآن ، ص٧٧ .

(٢) الرمانى : النكت فى إعجاز القرآن ، ص٧٨ .

وأما الوجه الرابع، الخاص بحسن النظم وتأليف الحروف المناسبة للكلمة من جهة، والكلمات المناسبة للمعنى من جهة ثانية "فهو مدرك بالحس وموجود فى اللفظ. فإن الخروج من الفاء إلى اللام أعدل من الخروج من اللام إلى الهمزة، لبعد الهمزة من اللام. وكذلك الخروج من الصاد إلى الحاء أعدل من الخروج من الألف إلى اللام"(1). كون التلاؤم معيارا للتفرقة بين شاعرية النصوص وحسن صورها البيانية وبعدها الإيحائى.

بالإضافة إلى ذلك أن الرمانى يشير، فى مقاربته هاته، إلى أساس آخر، وهو " الفصاحة ". فحديثه عن مخارج الحروف وتقاربها حينا وابتعادها حينا آخر، واستخدامه لكلمة "العدل ". كل ذلك يشى بأنه يدعو إلى الجودة فى الإخراج، والانسجام التام بين الدوال ومدلولاتها. لأن الفصاحة لا تظهر فى اللفظ فقط، بل تكون كذلك فى التعبير الذى ليس به إخلال ولا تفاوت بين الوحدات الصغرى الدالة.

وهو بإشارته إلى هذه المواصفات، إنما هو فى الحقيقة يؤكد على فرادة النص وطرافته وخلوه من التهجين، والدعوة إلى السهولة والعذوبة وكثرة الماء. لأن النص الأدبى يختلف عن النص غير الأدبى "بإيجازه وحسن رونقه وعذوبة لفظه وصحة معناه، كقول على رضى الله عنه : قيمة كل امرئ ما يُحسن(*). فهذا كلام عجيب يغنى ظهور حسنه عن وصفه"(2). ثم يقارب بين بيتين من الشعر لشاعرين مختلفين :

---

(1) محمد محمد أبو موسى : الإعجاز البلاغى، ص٩٠ .

(2) الرمانى : النكت فى إعجاز القرآن ، ص٧٨ .

(*) «قيمة كل امرئ ما يحسنه "، قال الرضى : " وهى الكلمة التى لا تصاب لها قيمة، ولا توزن بها حكمة، ولا تقرن إليها كلمة ". نهج البلاغة، بشرح محمد عبده، ت، محمد محى الدين عبد الحميد، مطبعة الاستقامة، ١٦٨/٣.

وَقَبْرُ حرْب بمكَان قفْر * * وَلَيْسَ قُرْبَ قبْر حرْب قبْرُ.

رَمَتْنى وَسِتْرُ اللَّه بَيْنى وَبَيْنَهَا * * عَشيَّةَ آرَام الْكنَاس رَميمُ.

فيرى أن البيت الأول غير فصيح التركيب، وذلك لتنافر دواله وعدم ائتلافها مع بعضها. أما النص الثانى فحروفه متلائمة. ولكن تلاؤمها أقل مرتبة من تلاؤم دوال النص القرآنى وائتلافها، والذى يبقى قمة القمم[1].

ثالثا : النظم عند الخطابى والباقلانى والقاضى عبد الجبار.

إن تصور المتكلمين البلاغيين لتشكُّل النص قائم على الفصاحة من جهة، وعلى النظم وحسن التأليف من جهة ثانية. إذ نجدهم يتحدثون عن جزالة اللفظ وحسنه وجماله ولطافته. من هؤلاء ، الباقلانى الذى أطال كثيرا فى وصف فصاحة الكلمة وحسن وضعها ونظمها. مادام النص يتكون من كلمات، وما دام الإعجاز قائما على حسن النظم. فالكلمة عنده ينبغى أن يكون لها وقع خاص، وجرس موسيقى حسن، ورنة عالية وتكون بجانب أختها كالجوهرة الكريمة التى تزيد العقد بهاء. يقول : "إن الكلام يبين فضله ورجحان فصاحته، بأن نذكر منه الكلمة فى تضاعيف الكلام، أو نقذف ما بين شعر فتأخذه الأسماع وتتشوف إليه النفوس، ويرى وجه رونقه باديا غمرا سائر ما يقرن به كالدرة التى تُرى فى سلْك من خَرز[*] وكالياقوتة فى واسطة العقد"[2].

وإذا كانت كل كلمة فى النص الأدبى تشبه الدرة والياقوتة. فإن النص كله يكون كذلك. ونظرته هاته للألفاظ تماثل نظرته للمعانى.

---

(١) الرمانى : النكت فى إعجاز القرآن ، ص٩٥ .

(*) المفرد خَرَزَة : وهى ما ينظم فى السلك من الجَزع والودَع.

(٢) الباقلانى : إعجاز القرآن ، ج١، ص٦٢ .

لأن البراعة والفصاحة لا تتحققان إلا إذا طابق اللفظ المعنى دون زيادة أو نقصان. "وإذا وجدت الألفاظ وفق المعانى والمعانى وفقها لا يفضل أحدهما على الآخر، فالبراعة أظهر والفصاحة أتم"(١).

هذا التصور لطريقة تشكُّل النص استقاه الباقلانى من موارد القرآن الكريم ومن ينابيعه العذبة. فهو عندما يعمد إلى تحليل النص القرآنى، يسيل بيانه بالوصف والثناء على كل كلمة من كلماته، وكل عبارة من عباراته. إلا أنه أحيانا لم يضع يده على مواطن الفصاحة والبراعة والجمال، فيأتى كلامه عاما وشاملا يدور فى عموميات.

فعن قوله تعالى : «فَالِقُ الإِصْبَاحِ، وَجَعَلَ اللَّيْلَ سَكَنا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ حُسْبَانا، ذَلِكَ تَقْدِيرُ الْعَزِيزِ الْعَلِيمِ »(٢). يقول الباقلانى :"انظر إلى هذه الكلمات الأربع التى ألف بينها واحتج بها على ظهور قدرته ونفاذ أمره، أليس كل كلمة منها فى نفسها غرة وبمفردها درة، وهو مع ذلك يبين أنه يصدر عن علو الأمر ونفاذ القهر، ويتجلى فى بهجة القدرة ويتجلى بخالصة العزة، ويجمع السلاسة إلى الرصانة، والسلامة إلى المتانة والرونق الصافى والبهاء الضافى . ولست أقول إنه شمل الإطباق المليح، والإيجاز اللطيف، والتعديل والتمثيل والتقريب والتشكيل... لأن العجيب ما بينا من انفراد كل كلمة بنفسها حتى تصلح أن تكون عين رسالة أو خطبة أو وجه قصيدة أو فقرة، فإذا ألفت ازدات حسنا، وزادتك إذا تأملت معرفة وإيمانا"(٣).

فبغض النظر عن الأوصاف التى وصف بها الباقلانى كلمات النص القرآنى، وإن كان كما قلنا لم يحدد بدقة مواطن الروعة والحسن

---

(١) الباقلانى : إعجاز القرآن ،ج١، ص٦٣ .

(٢) سورة الأنعام / ٩٦ .

(٣) الباقلانى : إعجاز القرآن، ج٢، ص ص٥٦ ، ٥٧ .

ومدلول هذه الأوصاف، إلا أننا نستشف من هذا التحليل أن اللغة، فى نظره، ليست مجرد وسيلة للتعبير والتخاطب فقط، وإنما هى أيضا عملية إبداعية فى حد ذاتها ؛ أى عملية اختيار وتوزيع. وأنه يدعو إلى الاهتمام بالكلمات. ولذلك نجده يستخدم عبارات : " غرة "، " درّة "، " عين رسالة "، " وجه قصيدة " "فقرة ". لأن الكلمات لا تكون على هذه الصفة إلا إذا كانت منتقاة، بحيث تنسجم مع المعنى الذى تعبر عنه.

ومن هنا فإن النص الأدبى عند الباقلانى ليس مجرد معان وأفكار يُشكلها الأديب بأى لغة وبأى طريقة. وإنما هو لغة رصينة مُوظفة توظيفا جيدا "لأن الفكرة أو الإحساس لا يعتبران موجودين حتى يسكنا إلى اللفظ. وكثيرا ما تكون المشقة فى إخضاع الفكرة أو الإحساس إلى اللفظ. وأما قبل ذلك فلا وجود لهما على الإطلاق، وكثيرا ما يكون الخلق الفنى مستقرا فى العبارة ذاتها، بحيث أنك لو أعدت التعبير عن الفكرة أو الإحساس لانتهيت إلى شىء مغاير للخلق الفنى الأول"(١).

وإذا حدث ضعف أو نشوز فى تشكيل اللغة وتوظيفها، يصبح الفكر غير لافت للنظر، لأن اللغة فى هذه الحالة تصبح غير موحية بأدبية النص.

هذا الائتلاف الذى وقف عنده الباقلانى بين الألفاظ والفكر وجعله وكده فى تفسير النص القرآنى، هو الذى أكده النقد الأدبى الحديث، وجعله فيصلا فى التفرقة بين النص الأدبى والنص غير الأدبى. فهذا الأخير يكون الفكر هو المعول عليه. أما الائتلاف اللغوى فلا يُعتد به. لأن اللغة تكون فيه مجرد وسيلة. إلا أن "الأمر فى الأدب لايشبه هذا، لأن النص الأدبى..ترتبط فيه الأفكار باللغة ارتباطا وثيقا، ففى

---

(١) محمد مندور : فى الأدب والنقد، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ص ٢٢ .

القراءة الأولى للنص نفهم من العبارة المعنى الذى يؤديه إلينا ارتباطنا السابق بالكلمات. ولكننا إذا أخذنا نشك فى هذا الارتباط السابق بدأنا نلتمس معنى آخر نراه وثيق الارتباط ببناء النص لذلك يكون النص إلى حد ما هو الذى هدانا إلى طريق معناه"(١).

وقد أشار الباقلانى إلى قضية ارتباط الفكر باللغة، ولكنه لم يوضحها على المستوى الإجرائى، وبالطريقة التى نريدها. فعند تحليله للنص القرآنى السابق، لم يشر إلى السر الذى جعل النظم يأتى مزدوجا بين اسم الفاعل " فالق "، فى المرة الأولى والفعل الماضى " جعل " فى المرة الثانية. مما يشى بأن هناك فارقا بين " فالق " و"فلق"، و " جاعل " و " جعل "(*).

وقد أشار عبد الكريم الخطيب إلى هذا الفرق. ورأى أن التعبير باسم الفاعل " فالق "، دلالة على التجدد والاستمرار. وهذا من شأنه أن يمثل لأعيننا قدرة الله سبحانه وتعالى قائمة على كل شىء. فالذى فلقته القدرة الإلهية ليس صبحا واحدا، وإنما هو إصباح يتجدد كل يوم. وقدرة الله هى التى تُميته وتُحييه كل يوم. ومن هنا جاء التعبير باسم الفاعل "فالق ". ولو جاء التعبير بصيغة الفعل " فلق " لكان الإصباح واحدًا. وهذا غير ممكن لأن الإصباح هو الذى يُولّد الحياة ويجددها فتنتشر البشرية فى أديم الأرض لتقتات من أَنْعُمه سبحانه وتعالى.

---

(١) مصطفى ناصف: نظرية المعنى فى النقد العربى، دارالأندلس، بيروت، ١٩٨١، ص١٦٠ .

(*) قال الزمخشرى فى الكشاف، مشيرا إلى القراءة : وقرئ فالق الإصباح، وجاعل الليل سكنا، بالنصب على المدح. وقرأ النخعى : فلقَ الإصباحَ وجعلَ الليلَ. ؛ أى قوله تعالى : " جعلَ الليلَ " هى قراءة حفص عن عاصم. و " جاعلُ الليلَ ". قراءة ورش عن نافع.)الكشاف، ج٢، ص ص٤٨ ٤٩).

وأما التعبير بالفعل " جعل " فى قوله تعالى "وَجَعَلَ اللَّيْلَ سَكَنا"، فيدل على أن هذا الأمر المتولد عنه قد وجد على الوضع الذى أوجده الله سبحانه وتعالى عليه دون تجدُّد ولا تبدل. فالليل ساكن هامد. وأما الإصباح فى نظر عبد الكريم الخطيب فهو الجنين الذى يُضمره الليل فى أحشائه. فإذا فلقته يد القدرة تفجر منه الضوء وانتشر النور وطلع النهار(١).

وهذا هو الذى يقصده الباقلانى فى تحديده للبراعة والفصاحة وذلك عندما تكون الألفاظ وفق المعانى، والمعانى وفق الألفاظ. وعندما يجعل الأديب اسم الفاعل مثلا فى مكان الفعل، وهو يريد معنى الفعل، فإن البراعة والفصاحة لا تتحققان، والعكس صحيح. ولكن شتّان بين النظم القرآنى والنظم الإنسانى. إذ نلاحظ الإعجاز فى كل كلمة من كلمات النص القرآنى، بل فى كل حرف من حروفها.

وتبقى دعوة الباقلانى فى كيفية التَّعامُل مع اللغة، تركيبا وتفكيكا، من أهم مُقوّمات تصوُّره لتشكُّل النص الأدبى. يتضح هذا من خلال قيمة الكلمة ووظيفتها حسب موقعها فى السياق، يقول : "إن إحدى اللفظتين قد تنفر فى موضع وتزل عن مكان، لا تزل عنه اللفظة الأخرى، بل تتمكن فيه وتضرب بجرانها(*) وتراها فى مظانها وتجدها فيه غير منازعة إلى أوطانها وتجد الأخرى لو وضعت موضعها فى محل نفار ومرمى شراد ونابية عن استقرار"(٢).

---

(١) نظر، عبد الكريم الخطيب : إعجاز القرآن، الإعجاز فى دراسات السابقين، دار المعرفة، للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٧٥، ج١، ص ص٢١١ ٢١٥ .

(*) ضرب الإسلام بجرانه : ثبت واستقر. وألقى البعير جرانه : برك. والجران : ج / جُرُن وأجرنة، وهو باطن العنق من البعير وغيره. وفى حديث عائشة " حتى ضرب الحق بجرانه ". وألقى عليه جرانه : ثقله. (المعجم الوسيط. مادة : جرن).

(٢) الباقلانى : إعجاز القرآن ، ج٢، ص٤٩ .

هذه هى الأسس التى اعتمد عليها فى نقده لمعلقة امرئ القيس " قفا نبك ". إذ لاحظ فيها تفككا وعدمَ انسجام بين أجزائها، وتنافراً بين اللفظ والمعنى[1].

والحقيقة أن الباقلانى بالغ، بعض الشىء، كونه وازن بين الشعر وكلام الله تعالى، مما أفضى إلى المبالغة فى إيجاد العيوب لأجمل قصيدة فى الشعر العربى. وأما كلام الله تعالى فهو كلام معجز فوق طاقة البشر. على أن النظَّام البصّرى وأمثاله يقولون بالصّرفة، ومعناها أنهم يستطيعون الإتيان بمثله ولكن الله تعالى صرفهم حفظا لكتابه الكريم.

ويتوسع القاضى عبد الجبار(ت. ٤١٥ هـ) فى معنى الفصاحة والنظم، وفى أمر المعانى، وكيف يكون التشكيل سببا فى اختلاف فصاحة النص. جاعلا الأساس فيها للصياغة اللفظية. باعتبارها موضع انتقاء وإبدال، فيرى "أن المعانى وإن كان لابد منها، فلا تظهر فيها المزية، وإن كان تظهر فى الكلام لأجلها ؛ ولذلك نجد المعبرين عن المعنى الواحد يكون أحدهما أفصح من الآخر والمعنى متفق، وقد يكون أحد المعنيين أحسن وأرفع، والمعبَّر عنه، فى الفصاحة أدون فهو مما لابد من اعتباره")[2] لأن أحدهما استطاع أن يُسكن اللفظ المناسب للمعنى المناسب وأحسن الاختيار من معجمه اللغوى، فغيَّر وبدل حتى وقف على اللفظ الذى يؤدى المعنى المناسب. أما الآخر فلم يقم بهذا العمل. ومن هنا جاء النصان مختلفَين. ومن هنا أيضا، كانت المزيَّة فى الألفاظ وليس فى المعانى. لأن "المعانى لا يقع فيها تزايد، فإذن يجب

---

(١) الباقلانى : إعجاز القرآن ،ج٢، ص١٣ وما بعدها.
(٢) القاضى عبد الجبار : المغنى فى أبواب التوحيد والعدل)إعجاز القرآن) ج١٦، ت، أمين الخولى بإشراف طه حسين، مطبعة دار الكتب، مصر، ط١، ١٩٦٠، ص.١٩٩

أن يكون الذى يعتبر التزايد عند الألفاظ التى يعبر بها عنها، على ما ذكرناه ؛ فإذا صحت هذه الجملة، فالذى به تظهر المزية ليس إلا الإبدال الذى به تختص الكلمات، أو التقدم أو التأخر الذى يختص بالموقع، أو الحركات التى تختص بالإعراب، فبذلك تقع المباينة"(١). والدليل على ذلك أننا حينما نقوم بتفكيك نص معين، نعين الكلمات التى تدل على معنى معين، وهل هذه الكلمات مستعملة استعمالا حقيقيا أم مجازًا، وهل هناك تقديم أو تأخير... إلى غير ذلك من التساؤلات التى نطرحها على أنفسنا. وعن طريق هذا الرصد نتوصل إلى المعنى المقصود. وبذلك يكون موقع الكلمة هو الذى يوضح المعنى ويبرزه. لأنه "لا يمتنع فى اللفظة الواحدة أن تكون إذا استعملت فى معنى تكون أفصح منها إذا استعملت فى غيره وكذلك فيها إذا تغيرت حركاتها وكذلك القول فى جملة من الكلام، فيكون هذا الباب داخلا فيما ذكرناه، من موقع الكلام. لأن موقعه قد يظهر بتغير المعنى، وقد يظهر بتغيُّر الموضع وبالتقديم والتأخير"(٢). لأن اللفظة ليست فنا فى ذاتها، وإنما تصبح كذلك عند التوظيف. وهذا يعنى أن القاضى عبد الجبار لم ينظر إلى اللغة على أنها ألفاظ وأصوات فقط، بل على أنها طرق التعبير فى الكتابة. وأن تصوره لتشكل النص يشاكل تصور الأسلوبيين المحدثين الذين يتخذون من مصطلح "الانزياح " أو "الانحراف " أساسا للنص الشعرى(*).

---

(١) القاضى عبد الجبار : المغنى، ج١٦، ص٢٠٠ .

(٢) القاضى عبد الجبار : المغنى، ج١٦، ص٢٠٠ .

(*) يرى (جون كوهن) أن النص الشعرى يُعد "عدولا ". بالنسبة للنص النثرى. وهذا بعد موازنته بينهما : (Jean cohen: Structure du Langage Poetheque)

ويبقى مصطلح (ecaart) غير محدد وغير مستقر. فيترجمه حمادى صمود بمصطلح "العدول ". أما عبد السلام المسدى، فيستخدم مصطلحى " العدول " و " الانحراف " معا.

كما تلتقى نظرة القاضى عبد الجبار هذه، مع مصطلح " الخروج عن العادة"، وهو مصطلح مشترك بينه وبين الرمانى، والباقلانى وإن كانوا جميعا قد استخدموه فى النص القرآنى.إذ يقول عبد الجبار"وإنما يدل على النبوة ما يخرج عن العادة فى الوقوع والتمكّن"(١).

وهكذا عملت الدراسات الخاصة بالإعجاز على تبيان الأسس والخصائص الأسلوبية للنص القرآنى، والكيفية التى انتظمت بها وحداته. ومن خلاله خصائص النص الأدبى والكيفية التى يُمكن أن تتشكّل بها وحداته الصغرى الدالة.

هذه المقاربة بين النصين القرآنى والأدبى قد انعكست إيجابا على الدراسات الأدبية والنقدية؛ لأنه كان لها مزية تحديد موقع الكلمة من العبارة، والعبارة من الفقرة، والفقرة من النص. وقد"انتبه العرب قديما إلى الانزياح فى ضربين من النصوص : النص القرآنى، والنص الشعرى، واعتبروا الخروج عن العادة فيهما، الصفة المميزة لهما والحجة فيهما على فردية النص وطرافته"(٢).

إلا أن الذى يؤخذ على هذه المصطلحات العربية، أنها لم تستند إلى قاعدة علمية خاصة يتفقون عليها. وإنما جاءت متفرقة وبعناوين وصفية غير محددة بأسماء قارّة. فالفصاحة مثلا لم تكن النظرة إليها موحدة، لأن بعضهم ينظر إليها من حيث مخارج حروف الكلمة مطلقة، ولم يربطوها بسياقها. وفرقوا بينها وبين البلاغة بناءً على هذا الأساس.

---

(١) القاضى عبد الجبار : المغنى، ج١٦، ص٢١٧ .

(٢) الهادى الجطلاوى : مدخل إلى الأسلوبية، تنظيرا وتطبيقا، ص ٣٤ .

ويرفض بكرى شيخ أمين آراء بعض البلاغيين الذين لم يربطوا فصاحة الكلمة بالسياق. فهو يخالفهم فى حكمهم على كلمة " مستشزرات " بأنها غير فصيحة، لأن امرأ القيس قال:

وَفَرْعٍ يَزِينُ الْمَتْنَ أَسْوَدَ فَاحِمٍ * * أَثِيثٍ كَقِنْوِ النَّخْلَةِ الْمُتَعَثْكِلِ.

غَدَائِرُهُ مُسْتَشْزَرَاتٌ إِلَى الْعُلَى * * تَضِلُّ الْمَدَارَى فِى مُثَنًّى وَمُرْسَلِ(*).

إذ يرى أن الكلمة فصيحة فى سياقها. وذلك للتطابق بين الصوت والصورة. لأن الصورة التى يتحدث عنها امرؤ القيس فيها اضطراب. وهى صورة شَعر تعبث به الريح. وقد حاولت صاحبته تصفيفه وتسويته، ولكن الريح أفلتت جزءا منه وظل الجزء الآخر مرفوعا نحو العلى. فالصورة إذاً فيها تشويش واضطراب، وهى صورة تتفق مع كلمة " مستشزرات " بما فيها من حركة لسان مضطربة( )؛ أى أن هناك صورة مضطربة وهناك كلمة مضطربة. فالكلمة إذاً مناسبة لمعناها. ومن هنا فإن الكلمة ينبغى أن تُدرس فى سياقها وليس خارجا عنه.

كما ربط القاضى عبد الجبار أيضا جودة الكلام وحسن وقوعه على النفس بالنغم الموسيقى، وعده من عناصره التى يتكون منها، فقال :"فأما حسن النغم وعذوبة القول، فمما يزيد الكلام حسنا على السمع ؛ لا أنه يوجد فضلا فى الفصاحة، لأن الذى تتبين به المزية فى ذلك يحصل فيه وفى حكايته على سواء، ويحصل فى المكتوب منه على حسب حصوله فى المسموع ولا فصل فيما ذكرناه، بين الحقيقة والمجاز، بل ربما كان المجاز أدخل فى الفصاحة"(1). وإنما هو أساس

(*) فى رواية الأصمعى : يُغشّى المتنَ. والغدائر : ذوائب الشعر. مستشزرات إلى العلى: مفتولات وصاعدات إلى فوق. الديوان، ت، محمد أبو الفضل، دار المعارف، ط٣، ١٩٦٤،ص١٦ .

(١) انظر، بكرى شيخ أمين : البلاغة العربية فى ثوبها الجديد، توزيع دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٩، ج١، ص٣٣ .

فى التجربة الفنية، كونه يحمى العبارة من أى كسر يحدث فيها، كما يحمى الأداء الشعرى من أى اختلال. ومن هنا كان جزءا أصيلا فى عملية تشكّل النص الشعرى.

وأما عذوبة القول وحسنه فيبرزان فى أدبيته التى تتحقق فى تركيبته اللغوية وخصائص الأنسجة التى تُكونه. لأن النص الأدبى عنده "هو من الأفعال المحكمة البناء، والنساجة، والصياغة. فإذا لم يؤثر فى صحة ذلك إلا العلمُ الذى يفارق به من يتعذر عليه ذلك، فكذلك القول فى الكلام"[1].

والحقيقة أن القاضى عبد الجبار، بهذه النظرة للفصاحة وفى كيفية نظم النص الأدبى، إنما هو يريد أن يضع معيارا لمعرفة الكلام الفصيح من غيره، ويريده أن يكون شاملا حتى لا تقتصر البلاغة على اللفظ وحده أو على المعنى وحده، بل لا بد من اجتماع الحسن مع الحسن. فـَ"ليس فصاحة الكلام بأن يكون له نظم مخصوص ؛ لأن الخطيب عندهم قد يكون أفصحَ من الشاعر، والنظم مختلف ؛ إذا أُريد بالنظم اختلاف الطريقة ؛ و قد يكون النظم واحدا وتقع المزية فى الفصاحة فالمعتبر ما ذكرناه، لأنه الذى يتبين فى كل نظم وكل طريقة"[2].

إن مفهوم الفصاحة عند القاضى عبد الجبار، واسع ومتشعب لأنها تشمل جزالة اللفظ وطريقة التأليف والضم. فهى عنده لا تختلف عن البلاغة. وهاهو يبين الأسس التى تظهر بها فصاحة الكلام والاحتمالات التى تكون عليها أداة التعبير. يقول:"اعلم...أن الفصاحة لا تظهر فى أفراد الكلام ؛ وإنما تظهر فى الكلام بالضم على طريقة

(١) القاضى عبد الجبار : المغنى، ج١٦، ص٢٠٠ .
(٢) القاضى عبد الجبار : المغنى، ج١٦، ص٢٠٧ .

مخصوصة. ولا بد مع الضم من أن يكون لكل كلمة صفة، وقد يجوز فى هذه الصفة أن تكون بالمواضعة التى تتناول الضم، وقد تكون بالإعراب الذى له مدخل فيه. وقد تكون بالموقع ؛ وليس لهذه الأقسام الثلاثة رابع، لأنه إما أن تُعتبر فيه الكلمةُ أو حركاتُها أو موقعُها، ولا بد من هذا الاعتبار فى كل كلمة، ثم لا بد من اعتبار مثله فى الكلمات إذا انضم بعضها إلى بعض، لأنه قد يكون لها عند الانضمام صفة، وكذلك لكيفية إعرابها وحركاتها وموقعها. فعلى هذا الوجه الذى ذكرناه، إنما تظهر مزية الفصاحة بهذه الوجوه دون ما عداها"(*).

لأن الكلمة ليس لها جانب واحد، بل ثلاثة جوانب. الجانب الوضعى الحقيقى، والجانب الحركى النحوى، والجانب السياقى. وفصاحتها تكمن فى هذه الجوانب الثلاثة مجتمعة. فالنظرة إليها ينبغى أن تكون شاملة، لأن العلاقة بينها متشابكة تشابكا عضويا. والنص الأدبى يستمد وجوده من هذا التشابك، وإليه ترجع هويته، ومنه تتكون طاقته الأسلوبية.

"فالقاضى عبد الجبار يربط ربطا وثيقا بين درجة فصاحة الكلام وطريقة نظمه؛ أى أن هذا النظم، فى نظره، هو المجال الذى تتفاوت فيه القدرات الفنية، وتتحدد به مرتبة الإبداع، فمزية كلام على آخر ليست فى ألفاظه وكلماته المفردة؛ لأن هذه الكلمات محصورة وليست من ابتكار أحد، وإنما تتعلق تلك المزية بطريقة تأليف تلك الألفاظ فى نسق خاص"(٢).

---

(١) القاضى عبد الجبار : المغنى، ج١٦، ص١٩٧ .

(٢) القاضى عبد الجبار : المغنى، ج١٦، ص١٩٩ .

إنه يريد أن يكشف عن قوة الكلمة وفاعليتها فى الجملة ودورها فى خلق شاعرية النص، كما يريد كذلك أن يبين العلاقات التى تُستخدم فى النص بين الوحدات الصغرى للنص ومتتالياته. وعلى كل واحد، سواء أكان مرسلا أم مرسَلا إليه "أن يعلم أفراد الكلمات، وكيفية ضمها وتركيبها ومواقعها. فبحسب هذه العلوم والتفاضل فيها يتفاضل ما يصح منهم من رتب الكلام الفصيح ؛ ولا يجب أن لا يعرف أن الذى له يتفاضل أهل الفصاحة هو هذه العلوم، إلا بأن يعرف تفصيلها، بل قد يعرف ذلك من علم ما ذكرناه من الجملة"(١).

وهكذا نجد المتكلمين متفقين على حسن استعمال العبارة اللفظية فى المعنى المناسب لها والمنسجمة مع القصد. فقد "يعرف أحدنا الحروف بالإدراك، والكلمة مؤتلفة من الحروف، فالعلم بها هو العلم بالحروف، وكذلك القول فى الكلمات إذا انضم بعضها إلى بعض، فكل ذلك من باب الإدراك وكيفيته"(٢).

فعلى مُشكّل النص أن يُدرك مداليل الألفاظ عند تشكيلها. لأنها هى اللبنات التى بها يتم البناء، وأن يتصرَّف فيها تصرفا يؤدى إلى الائتلاف والضم المناسب لمقامها. لأنه "إنما يُعتدُّ بما يفعله العالم بكيفيته، لأنه يعلم ما الذى يظهر من النسج، إذا ضم على طريقة من الصور المختلفة، وما الذى لا يظهر ذلك منه، وما الذى يظهر منه ﴿على طريق الاستقامة، وما الذى يظهر منه على﴾ خلافه... فكذلك القول فى الكلام : إنه إنما يظهر الفضل فى التصرف المخصوص"(٣).

---

(١) حسن طبل : المعنى الشعرى فى التراث النقدى، ص١٩٠ .

(٢) لقاضى عبد الجبار : المغنى، ج١٦، ص٢٠٨ .

(٣) القاضى عبد الجبار : المغنى، ج١٦، ص٢١٠ .

هذه إذاً هى معايير القاضى عبد الجبار فى اختيار الوحدات الصغرى الدالة وكيفية تشكلها. وأن معانى النص الأدبى تتغير بتغير الطريقة التى تأتلف بها عناصر ووحداته.

رابعا : تشكل النص لدى الفلاسفةالمسلمين. :

١ التناسب بين اللفظ والمعنى :

تحدث الفلاسفة المسلمون عن مستويات اللفظ فى النص الأدبى، وعن المعانى وكيف يحدث التوسع والتجوز فى العبارة وكيف تتحقق المجازات والاستعارات، وكيف تتحقق الأدبية فى النص الأدبى. ويعد الفارابيواحدا من هؤلاء الذين وضحوا الكيفية التى يحدث بها التوسع فى العبارة الأدبية، والكيفية التى ينتقل بها ذهن المتلقى من المعنى الأول إلى المعنى الثانى. يقول: "فإذا استقرت الألفاظ على المعانى التى جعلت علامات لها، فصار واحد لواحد، وكثير لواحد، أو واحد لكثير، وصارت راتبة على التى جعلت دالة على ذواتها. صار الناس بعد ذلك إلى النسخ والتجوز فى العبارة بألفاظ. فعبر بالمعنى بغير اسمه الذى جعل له أولا، وجعل الاسم الذى كان لمعنى ما راتبا له على ذاته عبارة عن شيء آخر، متى كان له تعلق... فيحدث حينئذ الاستعارات والمجازات والتجوز بلفظ معنى ما عن التصريح بلفظ المعنى الذى يتلوه متى كان الثانى يفهم من الأول"(١).

فقد يدل اللفظ على معناه مباشرة، وقد يدل على معان كثيرة. وهذا التوسع اللغوى هو الذى يؤدى إلى خلق الصور الشعرية فى النص الأدبى. ويشير الفارابى، هنا، إلى مستويات النص. فبعض جمله ومتتالياته تكون الخطابة فيها مباشرة، فى حين يكون بعضها الآخر

---

(١) القاضى عبد الجبار : المغنى، ج١٦، ص٢٢٣ .

منطويا على المجازات والاستعارات. لأن مشكل النص يلجأ فيها إلى الاستبدال والترتيب والتحسين وتوظيف علاقات جديدة تسمح للعبارة بالتوسع والتجوز. لأن التوسع يحدث"فى العبارة بتكثير الألفاظ وتبديل بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها. فتبتدئ حين ذلك أن تحدث الخطبية أولا ثم الشعرية قليلا قليلا"[1].

إن اختيار المادة اللغوية وحسن ترتيبها، وحلول بعضها مكان بعض، هو الذى يوفر للنص أدبيته. وهى عند الفارابى ترجع إلى قدرة صانع النص ومهارته فى تسامحه مع العبارة وجعلها تتجاوز المعنى القريب إلى المعنى البليغ. والأمر كله قائم على التناسب بين الوحدات. فإذا أظهر الكاتب هذه القدرة بين أعطاف كلامه تحقق العنصر الجمالى. لأن النص الأدبى من"الصنائع التى يحتاج الإنسان فيها إلى إظهار القوة الكامنة فى غاية الكمال على استعمال الألفاظ، فيعرف أن له قدرة على الإبانة عن الشىء بغير لفظه الخاص به لأدنى تعلق يكون له بالذى تجعل العبارة عنه باللفظ الثانى... ويبين أن عباراته وإبانته لا تزول ولا تضعف، وإن عبر عن الشىء بغير لفظه الخاص به، بل بلفظ غيره. وأما الاستعارة فلأن فيها تخييلا"[2].

يلح الفارابى على فنية الصياغة، وتجويد الصورة فى النص. لأن جودة الصياغة هى التى تثرى المضمون وتحوله من المعنى المجرد إلى المعنى الفنى. وأن اللغة الفنية تفجير حقيقى لوجدان المتلقى وخياله. وهذا هو المعنى الذى يوحى به قوله " وأما الاستعارة فلأن فيها تخييلا".

---

(١) الفارابى: فصول المدنى، تحقيق، د. م. دنلوب، طبعة، جامعة كمبردج، ١٩٦١، ص١٠٧ .
(٢) الفارابى : كتاب الحروف، ص٢٢٥ .

ويفرق الفارابى بين اللغة فى دلالتها الاصطلاحية، وفى دلالتها المجازية. والنوعان يتعاضدان فى تشكيل النص الأدبى. أما النص غير الأدبى فلا وجود فيه للغة المجازية. إذ يرى أن"جل الألفاظ قد تستعمل دالة على معانيها التى للدلالة عليها... وتستعمل على معان أخر، على اتساع ومجاز واستعارة. واستعمالها مجازا واستعارة هو بعد أن تستعمل دالة على معانيها التى وضعت من أول ما وضعت. والخطابة والشعر فإن الألفاظ تستعمل فيهما بالنوعين جميعا. وأما الفلسفة والجدل والسوفسطائية فلا تستعمل فيها إلا على المعانى الأولى التى لأجلها وضعت أولا"(١).

وبهذا يختلف النص الأدبى عن غيره ، يختلف عن غيره من حيث الاستخدام اللغوى. فاللغة الأدبية لغة " اتساع " و " مجاز " و " استعارة " وهذه الصفات تأتى تالية للمعانى المتواضع عليها. وكأن الفارابى يشير إلى أن مُشكّل النص يتفنن فى بناء نصه الأدبى بحيث يجعل ذهن المتلقى يذهب فى المرة الأولى إلى المعانى الحقيقية التى تم الاتفاق عليها، ومنها ينتقل فى البحث عن معان أُخَر إلى أن يظفر بالمعنى المقصود. أما النص غير الأدبى فلا يُستخدم فيه مثل هذا الأسلوب. لأن لغته لا تتوفر فيها الصفات التى تتوفر فى اللغة الأدبية. ومن هنا فإن التمايز الذى يحدث فى الاستعمال اللغوى يؤدى حتما إلى التمايز بين النصوص. ومن ثم يكون النص الأدبى تنوُّعا وتفردًا من حيث الطاقة الأسلوبية.

ولعله من المفيد أن نشير، هنا، إلى أن الفارابى لم يفرق بين لغة الخطابة ولغة الشعر. لأنه جعل النوعين تُستعمل فيهما اللغة بنوعيها

---

(١) الفارابى : كتاب الحروف ، ص١٦٤ .

الحقيقى والمجازى. ومن هنا يكون النص الأدبى عنده هو الخطابة والشعر. كما نجده يستخدم عبارتى "المجاز" و "الاستعارة" وكأنهما شيئان متمايزان، مع أن الاستعارة جزء من المجاز. ولكنهما خاصيتان من الخواص التعبيرية، لهما ارتباطهما الوثيق بقدرة كل من مُشكّل شفرات النص ومفككها. حتى يكون كل طرف على وعى تام بما تحمله جمل النص الأدبى من شحنات عاطفية ورموز دالة. كل هذا يشى بأن النص الأدبى ليس سوى لغة ائتلفت بطريقة لافتة للانتباه، وذلك لانحرافها عن الاستخدام المألوف. الأمر الذى يجعل النص يفقد صفة الصدق الواقعى. وقد أشار أرسطو إلى هذا بقوله :"وإنما الجازم القول الذى يوجد فيه الصدق والكذب. وليس ذلك بموجود فى الأقاويل كلها مثال ذلك. الدعاء، فإنه قول ما لكنه ليس بصادق ولا كاذب. فأما سائر الأقاويل غير ما قصدنا له منها فنحن تاركوها، إذ كان النظر فيها أولى بالنظر فى الخطب أو الشعر"(١)؛ أى أن النص الأدبى له أدوات معينة تناسبه. ويشرح الفارابى قول أرسطو بقوله :"يريد سائر الأقاويل الأمر والطلب والنداء.. وقوله، إذ كان النظر فيها يليق بالنظر فى الخطب والشعر. دليل على أنه لم يدخل الحد والرسم فى جهة الأقاويل ها هنا. لأن الأقاويل التامة سوى الجازم هى التى تخص الخطب والشعر"(٢).

وينسجم ابن سينا مع الفارابى فى تصوره لطريقة تشكل النص الأدبى وخصائصه الأسلوبية. فالألفاظ عنده ذات خصائص متنوعة. فكل لفظ ينطوى على دلالات عديدة، حصرها فى قوله :"كل لفظ دال،

---

(١) الفارابى : شرح كتاب أرسطو فى العبارة، نشر، كوتش اليسوعى واستانلى مارو اليسوعى، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٦٠، ص٥٢ .

(٢) الفارابى : شرح كتاب أرسطو فى العبارة، ص٥٢ .

فإما حقيقى ومستول، وإما لغة، وإما زينة، وإما موضوع، وإما منفصل، وإما متغير"(١). ثم يشرح كل خاصية على حدة. وأن الألفاظ في تصوره تتغير من مكان لآخر ؛ أى أن مدلولاتها تتغير تبعا لتغير اللغات. فاللفظ الواحد يؤدى مدلولا ت مختلفة باختلاف السياق الذى ورد فيه. وإلى هذا المعنى يشير أفلاطون (٤٢٨- ٣٤٨ ق.م) (*)، إلى أن "الكلمات كالزئبق لا تستقر على ركيزة واحدة، فى حين أن الحقيقة ثابتة لا تقبل تغييرا ولا تبديلا"(٢). وابن سينا كالفارابى، يرى أن النص الأدبى ليس خاصا بدلالة معينة من هذه الدلالات، وإنما يتكون منها جميعا. مع شىء من التخصيص، كونه يُدخل " المتغير" فى النص الخطابى ويدخل " الزينة" ضمن اللغة. ويشرح هذين المصطلحين بقوله : "وأما المتغير وهو المستعار والمشبه على نحو ما قيل فى " الخطابة ". والزينة هى اللفظة التى تدل بتركيب حروفها وحده، بل بما يقترن به من هيئة نغمة ونبرة"(٣).

فقد يستخدم الأديب اللفظ استعمالا حقيقيا ومستوليا كما يقول ابن سينا وذلك إذا كان يروم الفهم والإفهام. أما إذا كان يريد أن يتجاوز ذلك، وكانت له مقدرة، فإنه يلجأ إلى الألفاظ ذات الدلالات

---

(١) ابن سينا : فن الشعر، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، ص١٩٢ .

(*) افلاطون شاعر وفيلسوف وعالم يونانى. عاش منذ ولادته فى عام ٤٢٨ ق. م. حتى وفاته فى سن الثمانين. عام ٣٤٨ ق. م. حياة نشطة حافلة بالأحداث، ومليئة بالإنتاج أيضا. أخذ الفلسفة على بعض أصدقاء سقراط، حتى أصبح تلميذا له عندما بلغ العشرين من عمره. وظل ملازما له تلميذا وصديقا حتى حكم على سقراط بالإعدام. فلم يطق البقاء فى أثينا. فتنقل فى أقطار كثيرة لمدة إثنى عشر عاما. زار خلا لها مصر وأخذ عن كهنتها العلوم الرياضية والفلكية. ثم ارتحل إلى قورينا عرف الرياضى " ثيودورس " ودرس عليه الفلك والموسيقى، وانتهى به المطاف فى هذه الفترة إلى جنوب إيطاليا.

(نظر، بدوى طبانة : النقد الأدبى عند اليونان، ص٤١ وما بعدها).

(٢) نقلا عن كمال يوسف الحاج : فلسفة اللغة، دار النشر للجامعيين، بيروت، ١٩٥٩، ص٢١ .

(٣) بن سينا : فن الشعر، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، ص٢١ .

الأخرى. حيث تؤدى كل دلالة وظيفة معينة داخل النص. فاللفظ الحقيقى المستولى هو الذى يضطلع بوظيفة الفهم والإيضاح. فى حين تضطلع الألفاظ ذات الدلالات الأخرى التى حددها ابن سينا ببقية الوظائف الأخرى. كالاستعارة والرمز والتحيير، وغير ذلك. وتبعا لتنوع هذه الدلالات واختلافها تختلف النصوص الأدبية وتتفاوت فيما بينها. وأساس كل ذلك راجع إلى تشكيل الوحدات. فكل لفظ يُشكَّل بطريقة متشابهة أو مختلفة عن تشكيل اللفظ الآخر. فقد "يكون بالتصريح. والتصريح هو ما يكون بالألفاظ الحقيقية المستولية. وسائر ذلك يدخل لا للتفهيم، بل للعجيب مثل المستعارة. فيجعل القول لطيفا كريما. واللغة تستعمل للإغراب والتحيير والرمز، والنقل أيضا كالاستعارة. وهو ممكن وكذلك الاسم المضعف. وكلما اجتمعت هذه كانت الكلمة ألذ وأغرب وبها تفخيم للكلام، وخصوصا الألفاظ المنقولة"[1].

فهناك تشكل خاص بالإيضاح والتفهيم، وآخر بالتأثير والانفعال. وهكذا. ويمكن للأديب أن يستعمل كل صفات الألفاظ بمختلف مقوماتها الفنية. لأنه يمكن أن"يجتمع للشعر والكلام الأدبى عموما أن يوظف أصناف الألفاظ السابقة عموما بما فيها الحقيقى والمستولى الذى يلتزم به العلم والكلام العادى مع الإقرار بتفاوت القول الأدبى، حسب أنواعه، فى توظيف هذه الأقسام كميا وكيفيا"[2]. لأن النص لا يمكن أن تكون كل ألفاظه حقيقية، كما أنه لا يمكن أن تكون كلها مجازية. وأن المزية ليست فى نسبة الكمية، بل فى الكيفية التى تتشكل بها هذه الوحدات المتعددة الصفات والرموز، وفى نوعية العلاقات التى يختارها لها منتج الكلام، عند العدول من صفة إلى أخرى ومن رمز لآخر.

---

(١) ابن سينا : فن الشعر، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، ص١٩٣ .

(٢) الأخضر جمعى : ائتلاف اللفظ والمعنى فى النقد العربى القديم، رسالة دكتوراه، ص١٩٩ .

وبما أن النص الأدبى يرتبط بإحدى جوانبه بكل من العالم الخارجى حينا، وبالمتلقى حينا آخر. فإن الفلاسفة المسلمين لم يغفلوا هذه العلاقة.

٢- علاقة النص بالعالَم :

نقصد بالعالم كل ما هو خارج عن النص الأدبى، ولكنه مستنبط منه ومعبر عنه ؛ أى عالم المحسوسات الذى يتكئ عليه الأديب فى إنتاج نصه. لأن النص الأدبى، فى رأى الفلاسفة "محاكاة "، مثل بقية الفنون الأخرى. ويحدد الفارابى العلاقة بين النص الأدبى والرسم بقوله :"إن بين الفاعلين والصورتين والغرضين تشابها. وذلك أن موضع هذه الصناعة الأقاويل، وموضع تلك الصناعة الأصباغ، وإن بين كليهما فرقا، إلا أن فعليهما جميعا التشبيه وغرضيهما إيقاع المحاكيات فى أوهام الناس وحواسهم"(١).

لأن المحاكاة هى التى تثير فعلها لدى المتلقى. فالنص الأدبى ليس أكثر من " نقل " أو " نسخ " لعالم المحسوسات وإخراجه إخراجا جماليا ضمن خواص شكلية تُميِّزه عن أنواع الكلام والفنون الأخرى. فالذى يميز النص الأدبى فى نظر الفارابى عن بقية النصوص والفنون الأخرى، هو اللغة التى تكون من نوع خاص. وقد عبر عنها بقوله " الأقاويل ".

إلا أن ابن سينا يوسع فى نظرته للمحاكاة. أو لنقل علاقة النص بالعالم الحسى. فالمحاكاة فى النص لا تنحصر عنده فى الأفكار والمعانى فقط، بل قد تتجاوز إلى الوزن الشعرى أو اللحن. لأن الأديب قد يحاكى الموسيقى وقد تقتصر محاكاته على الإيقاع، كما هو الحال فى الرقص. وكلها تكون مصدر تأثير فى النفس.

---

(١) الفارابى : مقالة فى قوانين صناعة الشعراء، ضمن فن الشعر لأرسطو، ص١٥٨ .

وقد جمع ابن سينا وسائل المحاكاة فى النص الشعرى فى ثلاثة أشياء "باللحن الذى يتنغم به، فإن اللحن يؤثر فى النفس تأثيرا لا يرتاب به، ولكل غرض لحن يليق به بحسب جزالته أو لينه أو توسطه، وبذلك التأثير تصير النفس محاكية فى نفسها لحزن أو غضب أو غير ذلك. وبالكلام نفسه إذا كان مخيلا محاكيا. وبالوزن، فإن من الأوزان ما يطيش ومنها ما يوقر. وربما اجتمعت هذه كلها، وربما انفرد الوزن والكلام المخيل. فإن هذه الأشياء قد يفترق بعضها من بعض. وذلك أن اللحن المركب من نغم متفقة، ومن إيقاع قد يوجد فى المعازف والمزامر. واللحن المفرد الذى لا إيقاع فيه قد يوجد فى المزامير المرسلة التى لا توقع عليها الأصابع إذا سويت مناسبة، والإيقاع الذى لا لحن فيه قد يوجد فى الرقص، ولذلك فإن الرقص يتشكل جيدا بمقارنة اللحن إياه حتى يؤثر فى النفس"(١).

هذا النص على طوله، يشرح فيه ابن سينا بإسهاب، كلا من " اللحن" و "الكلام " و " الوزن "، وكلها عناصر تكون النص الأدبى. ثم يشرح كيف تؤثر هذه المحاكيات فى النفس. فقد يوجد لحن من إيقاع، وقد يوجد إيقاع من دون لحن. وهذه ميزة خاصة بهؤلاء الفلاسفة، فإنهم إذا تطرقوا إلى قضية أدبية فإنهم يحاولون توضيحها من جل جوانبها، حتى وإن كانوا متأثرين فيها بالفلاسفة اليونانيين. كما هو الحال لدى ابن سينا فى نصه هذا الذى كان متأثرا فيه "بالنظرية الأرسطية التى ترى أن الفنون كلها بما فيها الأدب والموسيقى والرسم والرقص تقوم على المحاكاة"(٢).

---

(٢) ابن سينا : فن الشعر، ص١٥٠ .

(٣) إلفت كمال الروبى،نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين،دار التنوير للطباعة والنشر،بيروت، ط١،١٩٨٣، ص٧٢ .

والذى يميز النص الأدبى عن غيره هو صياغته النوعية وتشكله الخاص ومستواه السامى فى الخواص الصورية التى تتبنى عليها المحاكاة. وهى مهمة نوعية للنص الفنى باعتبار المحاكاة ليست نقلا حرفيا للعناصر التى يتكون منها العالم الخارجى والتى يقوم مشكل النص الأدبى بمحاكاتها وإنما "هى إيراد مثل الشىء وليس هو هو"(١). وبذلك يتم التفرد لدى الأدباء، ما دامت المحاكاة تقوم على التشكيل اللفظى لما هو حسى أو وجدانى. فكل أديب يحاول أن يعيد تشكُّل العالَم الذى يحيط به فى نصه الأدبى، فيخرجه إخراجا مغايرا لما كان عليه فى الواقع المرئى أو المخيَّل فى أشكال نصية مختلفة المعانى والصور التى تأتى من معطيات الحواس، مختزلة المسافات البعيدة التى تكون بين الأشياء، وتقربها من بعضها حتى تصبح وكأنها شىء واحد. وبذلك تؤدى المحاكاة دورها التأثيرى فى النفس، وبذلك يصبح النص الأدبى نشاطا إنسانيا تلعب فيه الكلمة دورا متميزا فى تشكيل الواقع فى صورة جذابة لم يعهدها الإنسان فى الواقع الطبيعى.

وقد قسم الفارابى المحاكاة قسمين : محاكاة بالفعل ومحاكاة بالقول. والمقصود بالقول هنا، هو القول الشعرى. وهذا هو الذى يدخل ضمن موضوعنا ويرى أن المحاكاة بالقول، هى التى "تُؤلف من أشياء محاكية للأمر الذى فيه القول"(٢). ومن هنا يكون النص الأدبى، عند الفارابى، محاكاة. لأنه بُنى على قول دال على أشياء تَخيَّلها المؤلف وعمل على محاكاتها. كونه رأى فيها أهدافا وغايات جمالية تحقق طموحاته الفنية وتعبر عن تجاربه الخاصة نحو تلك الأشياء المعبر عنها.

---

(١) ابن سينا : فن الشعر، ص١٦٨ .

(٢) الفارابى : جوامع الشعر، ت، محمد سليم سالم، القاهرة، ١٩٧١، ص١٧٣ .

وبهذا المفهوم يصبح مصطلح " محاكاة " مرادفا لمصطلح "تخييل " عند الفارابى، لأنه يدمج مدلولها بمدلول القول، فى قوله:"والمحاكاة هى أن يؤلف الشاعر القول الذى يصنعه أو يخاطب به، من أمور تحاكى الشىء الذى فيه القول، وهو أن يجعل القول دالا على أمور تحاكى ذلك الشىء. ويلتمس بالقول المؤلف مما يحاكى الشىء تخييل ذلك الشىء : إما تخييله فى نفسه، وإما تخييله فى شىء آخر، فيكون القول المحاكى ضربين : ضرب يخيل الشىء نفسه، وضرب يخيل وجود الشىء فى آخر"(١).

نستطيع أن نستنبط من نص الفارابى هذا، عدة حقائق منها : أن النص الأدبى صناعة. والصناعة تعنى المهارة والحذق والتأنى فى الشىء المصنوع. وأنه محاكاة بالقول وليس بالفعل. وأن المحاكاة والتخييل شىء واحد، أن المحاكاة قائمة على التخييل، وأنها لا تتحقق بمعزل عنه. وصانع النص قد يتخيل الشىء نفسه بمعزل عن وجوده فى باقى الأشياء. وقد يتخيله مندمجا مع غيره. وهذا يعنى أن علاقة النص بالعالَم علاقة عضوية. ولا يمكن أن ينفصل عنه مهما حاول الأديب ذلك كون النص لا يحاكيه محاكاة حرفية، ولكنه يكمله. ومن خلال هذه العملية يقوم الأديب بإحضار كل إمكانات هذا العالَم المحيط به، ثم يعمل على تجسيده من خلال المضامين الحية التى ينطوى عليها النص. فالعالم إذاً هو الأصل الذى يمد الكلام بالمادة الأولية. وهو بالنسبة للأديب يُعد منبعا لا ينضب، إذ يأخذ منه ما يريد.

وقد جعل الفارابى " الوزن الشعرى " من أهم المقومات الفنية والجمالية للنص الشعرى. وبه تتفاوت النصوص جودة ورداءة. وبناء

(١) الفارابى : جوامع الشعر، ت، محمد سليم سالم، القاهرة، ١٩٧١، ص١٧٤ .

على هذا العنصر يفرق بين " القول الشعرى " و " الشعر". فيقول :"والقول إذا كان مؤلفا مما يحاكى الشىء، ولم يكن موزونا بإيقاع فليس يعد شعرا، ولكن يقال هو قول شعرى. فإذا وزن مع ذلك وقسم أجزاء صار شعرا. فقوام الشعر هو المحاكاة وعلم الأشياء التى بها المحاكاة، وأصغرها الوزن"(١).

فالوزن، فى نظر الفارابى، يعد أصغر الوحدات التى يدركها الأديب فى النص الشعرى والتى بها تتم المحاكاة. لأن النص الشعرى هو الذى يحتوى على كافة وحداته، ومنها الوزن. وأما القول الشعرى، فهو النص الذى ينقصه عنصر الوزن. والنوعان خاضعان للمحاكاة. إلا أنه يقلل من أهمية الوزن فى المحاكاة مقارنة باللفظ.

ويعلق جابر عصفور على نص الفارابى قائلا: "ويعنى الفارابى بذلك الفصل الحاسم بين محض النظم أو القدرة على رصف كلمات موزونة مقفاة، وبين الشعر نفسه كنشاط تخيلى من الطراز الأول"(٢).

فإذا استطاع الأديب أن يحدد الزاوية التى ينظر منها إلى العالم الخارجى ليستنبط منه المعانى والأفكار التى تكون مضامين لنصه. فإنه يستطيع تحديد الشكل الفنى الذى يكون عليه النص، شعرا أو نثرا، ومن ثم تحديد وظيفته من حيث كونه شاعرا أو قاصا أو روائيا.

وإذا كان الفلاسفة قد جعلوا الوزن والإيقاع أساسا للتفرقة بين الشعر واللاشعر، فلأن هذا العنصر هو الذى ينسجم انسجاما كليا مع النفس وبما جُبل عليه الإنسان. لكون هذا العنصر موجودا بصورة حسية فى النص الأدبى. خلافا لما هو موجود فى بقية الفنون الأخرى،

---

(١) الفارابى : جوامع الشعر، ص ص١٧٢ ، ١٧٣ .

(٢) جابر عصفور : الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى عند العرب، ص١٥٣ .

وفى النص غير الأدبى. لأن"كل الوظائف البيولوجية فى جسم الإنسان تنهض على عنصر الإيقاع. فالقلب مثلا يعمل طبقا للإيقاع، منتظم دقيق، وما ينطبق على القلب ينطبق بالتالى على باقى أعضاء الجسم بحكم الوحدة العضوية التى فطر عليها...

لذلك عندما يقرأ الإنسان أو يستمع إلى قصيدة، فإن إيقاعاتها لا بد أن تتوحد مع إيقاعات جسمه، مما يمنحه نوعا من التوازن العصبى والتنظيم السيكولوجى لأحاسيسه. ومن ثم يشعر بارتياح خفى يسرى فى نفسه المنهكة نتيجة لصراعات الحياة اليومية"(١).

"فالإيقاع " جزء أصيل فى النص الأدبى ؛ أى وحدة من وحداته التى لا يمكن أن يستغنى عنها، ما دام هو الذى يضطلع بالمهمة الانفعالية. اعتمادا على انتقاء الألفاظ التى تحقق هذه الوظيفة. فالنص إذا نمط خاص من الأداء اللغوى يقوم على إعادة ترتيب نظام الكلمات والعبارات قصد تحقيق الملامح الشعرية التى تعمل على توجيه المتلقى وإرشاده للقيم الجمالية بطرق فنية. لأن الكلمة فى النص الأدبى"ليست اسما لشىء تنص عليه، وإنما هى " صورة صوتية وتصور ذهنى : دال ومدلول " : وكل كلمة تنطق تحمل هذين القطبين معها : قطب الصوت، وقطب الدلالة. ويختلف تركيز المتكلم على هذين القطبين حسب غرضه من المقولة... وبهذا تصبح الكلمة فى التجربة الجمالية إشارة حرة تم تحريرها على يدى المبدع الذى يطلق عتاقها ويرسلها صوب المتلقى... للتفاعل معها بفتح أبواب خياله لها ؛ لتحدث فى نفسه أثرها الجمالى , وهذا هو هدف النص الأدبى"(٢).

---

(١) نبيل راغب : التفسير العلمى للأدب، المركز الثقافى الجامعى، مصر، ص١٠٤ .

(٢) عبد الله محمد الغذامى: تشريح النص، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٨٧، ص١٢ .

لقد نظر الفلاسفة المسلمون إلى " الإيقاع " على أنه جزء أصيل فى النص ووحدة أساسية فيه. واتخذوه مبدأً نقديا فرقوا عن طريقه بين " الشعر " و " القول الشعرى " فإذا ركز المتكلم على الجانب النفعى كان الكلام قولا شعريا. أما إذا ركز على الجانب الصوتى وتكثيفه، كان الكلام شعرا ؛ أى نصا أدبيا يحتوى على كل المقومات الأدبية.

وكأن الفلاسفة - والفارابى على الخصوص - يفرقون بين القدرة والموهبة. فهذه الأخيرة هى العمدة فى الإبداع وعليها المدار.

٣- علاقة النص بالمتلقى :

نعنى بعلاقة النص بالمتلقى، تلك الصلة التى تربط بين النص وقارئه. لأن القارئ هو الذى يكشف النص ويبرزه على أنه كائن مادى يحمل زخما هائلا من الأصوات والأفكار والصور المتباينة. فليس المتلقى مجرد مستهلك للكلام، يقبل كل ما جاء فى النص، ولو كان ملقى على عواهنه. بل له دور جوهرى فى البحث عن هويته وإبراز أدبيته والحكم عليها. لأن "النص نظام يستدعى القراءة، وينعكس فيها. ولولا هذا لاستعصى إدراكه واستحال فهمه. ولا ندثر معناه وغاب حضوره"(١).

وقد تحدث الفلاسفة المسلمون عن دور النص تُجاه المتلقى والوظيفة التى يؤديها نحوه، ودور المتلقى فى إظهار ما يستبطنه النص من فعاليات وإمكانات لغوية وبينوا هذه العلاقة، وتوصلوا إلى تحديد نشاط النص والإبانة عن طبيعته فى فعل " التخييل ".

هذه الوظيفة التى يقوم بها النص الأدبى، نتيجة الفاعليّة الأساسية للقراءة، هى التى تجعل العلاقة دائمة ومستمرة بين النص والقارئ، أو

---

(١) منذر عياشى : الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، ص١١ .

بين مشكل النص وقارئه، كون النص واسطة بينهما. وهى علاقة علمية ثقافية تخييلية ناتجة عن عملية التلقى. لأن النص الأدبى "وجود مبهم كحلم مغلق، ولا يتحقق هذا الوجود إلا بالقارئ. ومن هنا تأتى أهمية القارئ، وتبرز خطورة القراءة كفعالية أساسية لوجود أدب ما. والقراءة منذ أن وُجدت هى عملية تقرير مصيرى بالنسبة للنص، ومصير النص يتحدد حسب استقبالنا له"(١).

وينظر ابن سينا إلى " التخييل " على أنه "انفعال من تعجب أو تعظيم أو غم أو نشاط من غير أن يكون الغرض بالمقول اعتقاداً البته"(٢)؛ أى هو انفعال من القارئ لما يجد فى النص من أمور غير عادية، تجعله يقوم بسلوكات تعبيرية خاصة يضيف من خلالها بعض الإضافات للنص لم تكن موجودة فيه من قبل. وبذلك يسهم فى عملية تشكيله . لكونه يتصرف فى دلالاته بعض التصرف، ويعطى رأيه فى معانيه ومقاصده بحيث يضعه تحت رؤيته الخاصة ، معتمدا فى كل ذلك على تجاربه المختلفة مع النصوص الكثيرة التى جعلت منه صاحب مقدرة خاصة على عملية التخييل.

أما الفارابى فيربط " التخييل " بالأثر الذى يتركه النص فى القارئ أثناء عملية التلقى. فيرى أنه قد "يعرض لنا عند استعمال الأقاويل الشعرية عند التخييل الذى يقع عنها فى أنفسنا شبيه بما يعرض لنا عند نظرنا إلى الشىء الذى يشبه ما يُعَاف، فإما من ساعتنا يُخيل لنا فى ذلك الشىء أنه مما يعاف، فَتقوم أنفُسنا منه فتجّتَنبه، وإن تيَقنَّا أنه ليس فى الحقيقة كما خُيّل لنا، فنفعل فيما تخيله لنا الأقاويل الشعرية.

---

(١) عبد الله محمد الغذّامى : الخطيئة والتكفير، ص٧٥ .

(٢) ابن سينا : كتاب المجموع أو الحكمة العروضية فى كتاب معانى الشعر : ت، محمد سليم سالم، مركز تحقيق التراث ونشره، القاهرة، ١٩٦٩، ص١٥ .

وإن علمنا أن الأمر ليس كذلك كَفعلنَا فيها لو تيقنا أن الأمر كما خَيَّله لنا ذلك القول. فإن الإنسان كثيرا ما تَتْبعُ أفعالُه تَخيُّلاته، أكثر مما تتبع ظنَّه أو علمَه، فإنه كثيرا ما يكون ظنه أو علمه مضادا لتخيله، فيكون فعله الشىء الذى تخيله لا بحسب ظنه أو علمه"[1].

وإذا كانت النصوص الأدبية متفاوتة فيما بينها، فإن القراء أيضا متفاوتون. فهناك القارئ المبتدئ وهناك المحترف فى فعاليات القراءة. ثم إن لكل قارئ منهجه الذى يتبعه فى قراءته. أضف إلى ذلك أن أهداف القراءة تختلف من واحد لآخر. فكل قارئ يطلب من النص شيئا يختلف عن الشىء الذى يطلبه منه الآخر... وهكذا. وهذه القضايا كانت واضحة تماما لدى الفلاسفة. فالنص، فى نظرهم، يستميل القارئ عن طريق الإثارة النفسية نحو " التخييل " بدلا من الروية. وإلى هذا المعنى يشير الفارابى بقوله : "وكثير من الناس إنما يحبون ويبغضون الشىء ويؤثرون ويجتنبون بالتخيل دون الرويَّة، إما لأنهم لا روية لهم بالطبع، أو يكونون اطرحوها فى أمورهم"[2].

فالقارئ، أحيانا، لا يهمه معرفة مصدر الإثارة، هل هى كامنة فى الألفاظ ؟ أم فى الموسيقى، أم فى الموضوع نفسه أم فى كل هذه مجتمعة. لأنه ينساق وراء انفعالاته، وذلك بتسجيل ما بدأ له من التسجيل والتعبير، كون القدرة التخيلية تتغلب على القدرة العقلية. وهذا هو المقصود بقوله " بالتخيل دون الروية". والدليل على ذلك أن القارئ يسجل، أحيانا، أشياء لا تمت بصلة للنص المقروء.

ويذهب علىّ بُوملحم أن الفارابى "يُركّز على الصفة المميزة للشعر وهى التخيل أو الخيال. فالشاعر لا يتوجه لاستمالة السامع إلى عقله،

---

(١) الفارابى: إحصاء العلوم، تحقيق، على بوملحم، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط١، ١٩٩٦، ص٤٢ .

(٢) الفارابى : فصول المدنى، ص١٣٥ .

وإنما يتوجه إلى خياله يَحثّه ويُثيره ويُصور له الأمور كما يراها هو، ليتمثل السامع به. فهو لذلك يصف المسألة أو المنظر أو القضية، أو يصورها تصويرا يثير السامع ويحمله على العمل الذى يتوخاه الشاعر منه"(١).

ويحذو ابن سينا حذو الفارابى فى تغليب جانب الإثارة والتخييل على الروية. فيقول :"وأكثر الناس يقدمون ويحجمون على ما يفعلونه وعما يذرونه إقداما وإحجاما صادرا عن هذا النحو من حركة النفس لا على سبيل الروية"(٢).

ويذهب جابر عصفور إلى أن مصطلح " التخييل " لدى ابن سينا متعدد الدلالات ويأخذ ثلاثة أبعاد : منطقى وسيكولوجى وبلاغى. وقد تتباين هذه، وقد تتداخل وتتناغم حتى يصعب فصل أحدها عن الآخر. وأصبح النص الشعرى نوعا من أنواع الأقيسة المنطقية. أما فى البعد الثانى، فقد أصبح النص عملية إثارة تخييلية للمتلقى. وأما فى ضوء البعد الثالث فقد أصبح التخييل قرين وسائل التصوير البلاغى من استعارات وتشبيهات وغير ذلك(٣). مما يبين أن ابن سينا يفرق بين الخطاب المباشر، والنص الشعر الذى تكون وحداته مستعملة استعمالا مكثفا، والذى تتجه فيه البصيرة نحو العبارة الفنية والكلمة القوية ذات البعد الشاعرى. ومن هنا كان النص الأدبى المخيل، هو الكلام الذى لا ينتهى "إلا بمقدمات مخيلة ووزن ذى إيقاع متناسب، ليكون أسرع تأثيرا فى النفوس"(٤).

---

(١) الفارابى : إحصاء العلوم، ص,٤٢ (الهامش).

(٢) ابن سينا : الإشارات والتنبيهات، ت، سليمان دنيا، دار المعارف، مصر ج٢، ص ص٣٦٢ ، ٣٦٣ .

(٢) انظر، جابر عصفور: الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى عند العرب، ص١٥٦ .

(٤) ابن سينا : كتاب المجموع، ص٢٠ .

معنى هذا أن " التخييل " عند ابن سينا، يعنى كل المقومات الفنية التى يتم استعمالها فى النص، من صور شعرية ووزن وسجع. وبالجملة يعنى التشكيل الجمالى الذى تذعن له نفس المتلقى. لأن هذا الأخير يدرك حقائق النص عن طريق التخييل، لا عن طريق البرهان العقلى. وكل واحد يجد فيه متعته الخاصة كونه ينطوى على مزايا أدبية كثيرة : لغوية وبلاغية وصوتية، ذات مستويات مختلفة دلاليا وتركيبيا وصوتيا توحى بإيحاءات متعددة.

وترى إلفت كمال الروبى، أن مفهوم التخييل لدى ابن سينا لا يقتصر على التشكيل فقط، بل يتعداه إلى أن يصبح شاملا لعملية التأليف الشعرى كلها. كما أنه لا يكتفى بتصوير الواقع، بل يصبح أحيانا مرادفا لكلمة " محاكاة " بمعناها الواسع(1).

لقد استتب لدى الفلاسفة، أن العلاقة بين النص والمتلقى علاقة تخيُّلية. كون النص يقدم لذهن المتلقى ومخيلته عناصر مختلفة من الصور، تجعله يستحضر مخزونه العلمى الثقافى والخبرات المختزنة فى الذاكرة، ويقارن بينه وبين ما جاء فى النص. ومن ثم يتخذ إزاءه موقفا سلوكيا معينا. ولعل هذا ما كان يقصده الفارابى، حينما كتب يقول : "وإنما تستعمل الأقاويل الشعرية فى مخاطبة إنسان يستنهض لفعل شىء ما باسْتقْرار إليه واسْتدرَاج نحوه : وذلك إما أن يكون الإنسان المستدرج لاَ رويَّة لَهُ تُرشده، فينهض نحو الفعل الذى يلتمس منه بالتخييل، فيقوم التخييل مقام الروية.

وإما أن يكون إنسان له روية فى الذى يلتمس منه ولا يؤمن إذا َروَّى فيه أن يمتنع، فيُعاجَل بالأقاويل الكاذبة ليسبق بالتخييل رويته حتى يبادر إلى ذلك الفعل"(2).

---

(1) انظر، إلفت كمال الروبى : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص١١٧ .

(2) الفارابى : إحصاء العلوم، ص٤٣ .

فالإنسان عندما يشعر بأنه نجح فى محاكاة شىء معين يحس بالمتعة. وهذه المتعة لا تخلو أحيانا من فائدة ؛ كأن يكون النص أداة تعليمية، أو وسيلة لمعالجة ظاهرة اجتماعية متفشية فى المجتمع وغير ذلك. على أن تكون الوظيفة الأساسية للنص هى المتعة الفنية. ويشير ابن سينا إلى هذا بقوله :"العرب كانت تقول الشعر لوجهين، أحدهما ليؤثر فى النفس أمرا من الأمور، تعد به نحو فعل أو انفعال. والثانى للعجب فقط. فكانت تشبه كل شىء لتعجب بحسن التشبيه"(1). لأن الشاعر كان يشعر بالمتعة أثناء عملية الإبداع. وبعد الانتهاء يلتذ بما قاله، وبقدرته النفسية على هذا الوصف والتشبيه. إلا أن ابن سينا لم يوضح معنى كل من " الأثر" و"العجب" اللذين جعلهما هدفى الشعر العربى، على الرغم من ربطه المحاكاة با " لتّعجيب"(*).

وقد تطرق (رولان بارت) إلى تعريف مصطلح " اللذة " التى يشعر بها القارئ أثناء عملية القراءة. ويكاد مدلولها يلتقى مع مدلول " التخييل"، يقول:"إن اللذة ليست عنصرا من عناصر النص، ولا هى نفاية ساذجة، كما أنها لا تتعلق بالمنطق الوصفى. إنها انحراف، وشىء ثورى، وغير اجتماعى فى الوقت نفسه. ولا يمكن لأى جماعة، ولا لأى عقلية، ولا لأى لغة فردية أن تتعهدها. أتراها تكون شيئا محايدا ؟. إننا لنرى جيدا أن لذة النص شىء فضائحى : وليس ذلك لأنها غير أخلاقية ولكن لأنها خيالية"(2).

---

(1) ابن سينا : فن الشعر، ص١٧٠ .

(*) تشير إلفت كمال الروبى إلى أن كلمة " التعجيب " أو " العجب " التى أشار إليها ابن سينا فى نصه، يقصد بها الدهشة واللذة المترتبة على الإثارة التى يحدثها الشعر فى نفس المتلقى. وأن هذه اللذة تمثل أحد أسباب وجود الشعر نفسه.(انظرر، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص١٢٩ وما بعدها). نلاحظ أنها تقرن بين الدهشة واللذة مع أنهما مختلفان. فالدهشة تعنى الحيرة، وليس كذلك اللذة.

(2) رولان بارت : لذة النص، ص٥٠ .

فاللذة شيء لامناص منه بالنسبة للمتلقى، شأنها شأن "التخييل "، بل هو أساسها. لأن ذهن المتلقى يقارن بين النص والواقع مقارنة تخييلية. وعندما يعثر على أوجه التقارب والتشابه بينهما يشعر بنوع من الأريحية والانبساط النفسى، لأنهما لم يكونا عنصرين من عناصر النص. وإنما هما حالة شعورية خاصة ينفرد بها المتلقى وصانع النص.

وانطلاقا من هذه العلاقة علاقة النص بالمتلقى راحت الدراسات الحديثة تدعو إلى تحرير النص من كل القيود . وذلك بأن يحرر الوحدات من قيودها، ويكون هذا التحرير تلقائيا ليس فيه تكلف ولا صنعة، حتى يكون مظهرا من مظاهر الإبداع الحقيقى. فكلما استطاع صانع النص أن يطلق عباراته إلى اللامحدود كلما حلق معها ذهن المتلقى، وانتقل من حاضره إلى الأجواء التى تم فيها تشكيل النص الأدبى. وهذا هو سر الإعجاب ببعض النصوص دون الأخرى[1].لأن السلطة الحقيقية ينبغى أن تكون للنص لا للمتلقى.

هذه الخاصية نجدها عند ابن سينا فى نظرته للنص والكيفية التى يجب أن يكون عليها. فصانع النص عنده ينبغى"أن يعنى فيه بفصاحة اللفظ وقوته، ليتدارك به تقصير المعنى، وتتجنب فيه البذالة"[2]. لأن قوة الألفاظ وفصاحتها تكون قادرة على الإيحاء. كونها تجعل اللغة تحمل طاقات أسلوبية، تؤدى إلى تعميق المعنى.لأن "التخييل " عند ابن سينا ليس واحدا، وإنما هو "يختلف فى المعنى الواحد بعينه بحسب الألفاظ التى تكسوه"[3]. ولكنه يفرق بين ألفاظ النص الشعرى وألفاظ

---

(١) للتوسع فى هذه القضية، يُراجع عبد الله محمد الغذامى : تشريح النص، ص١٣ .

(٢) ابن سينا : فن الشعر، ص١٩٥ .

(٣) ابن سينا: الخطابة، ضمن كتاب الشفاء، تحقيق، محمد سليم سالم، الإدارة العامة للثقافة، القاهرة، ١٩٥٤، ص١٩٩ .

النص النثرى. فهناك وحدات تكون"مناسبتها للكلام النثرى أقل من مناسبتها للشعر"[1]. لأن الصور البلاغية إذا استعملت فى النص النثرى يكون استعمالها واضحا، ولا يحمل المتلقى على بذل جهد كبير فى تجلية معانيها. ولربما تؤدى به إلى التصديق بدلا من التخييل. ويذهب كذلك إلى جعل نوعية الألفاظ المستخدمة فيصلا فى الحكم على نثرية النص وشعريته. فيقول: "الأصل فى الخطابة أن تكون الألفاظ التى منها تتركب الخطابة ألفاظا أصيلة مناسبة، وأن تكون الاستعارات وغيرها تدخل فيها كالأبازير. وكذلك اللغات الغريبة، وكذلك الألفاظ المختلفة على سبيل التركيب، وهى ألفاظ لم تستعمل فى العادة على تركيبها، وإنما الشعراء ومن يجرى مجراهم هم الذين يختلفون فى تركيبها... فإن هذه مما ينفرعنها فى الخطابة لأنها أحرى أن تستعمل فى التخييل منها فى التصديق"[2].

فإذا كان الخطيب يروم فى خطبته " التصديق ". فإن الشاعريهدف من وراء نصه الشعرى إلى " التخييل ". وما دام الهدف مختلفا بين النص النثرى والنص الشعرى ؛ فإن الألفاظ التى تحقق كل هدف، ينبغى أن تكون متفاوتة فيما بينها. كما تكون طبيعة تشكُّلها متباينة أيضا ؛ بل إن الاختلاف فى التشكل يؤدى إلى الاختلاف فى الوحدات. ونظرة ابن سينا هذه مبنية على أساس البُنى النصية وطريقة ضم بعضها إلى بعض. وهى نظرة تشاكل نظرة الفارابى الذى يدعو إلى ترتيب أجزاء النص ومناسبة الألفاظ للمعانى. فالنصوص الأدبية لابد أن"تصير أكمل وأفضل بألفاظ ما محدودة، وأن تكون المعانى المفهومة عن ألفاظها أمورا تحاكى الأمور التى فيها القول، وأن تكون بإيقاع، وأن

---

(١) ابن سينا : الخطابة، ص٢٠٠ .

(٢) ابن سينا : الخطابة، ص٢٠٤ .

تكون مقسومة الأجزاء... وأن يكون ترتيبها فى كل وزن ترتيبا محدودا، وأن يكون ترتيبها فى كل جزء هو ترتيبها فى الآخر.." [1].

إن الفلاسفة يرون أن للنص الأدبى طريقة خاصة فى تشكله وإبداعه، تختلف عن طريقة كتابة نصوص غير أدبية، بل إن طريقة تشكل نص شعرى تختلف عن طريقة كتابة نص نثرى. باعتبار أن لكل شىء ماهيته التى يُعرف بها وتكون خاصة به لا تتجاوزه إلى غيره. فلكل هويته ولكل وظيفته. وما تأكيدهم على الناحية الشكلية للنص، والكيفية التى ينبغى أن تتضافر بها بناه اللغوية، إلا لأنهم كانوا على وعى من أن بنى النص "لا تصور لنا أعراض الشىء فى ذاته بل تصل الشىء فى الأغلب بأعراض أخرى لأشياء مُشابهة له، على نحو يجعل المتلقى يلج إطارا من العلاقات تلتقى فيها الأشياء التقاء مفاجئا، يفرض على الوعى إعادة النظر وإعادة التأمل المصاحبين لكل تحول سلوكى مترتب على التخييل. ومن هنا تتصف المحاكاة من حيث هى فعل لغوى بالقدرة على إثارة التعجيب والاستغراب والاستطراف"[2].

والذى ينبغى أن نشير إليه ونحن نتحدث عن علاقة النص بالمتلقى، هو أن الفلاسفة بإشارتهم إلى المتعة التى هى وظيفة من الوظائف التى يؤديها النص لم ينظروا إليها على أنها نزعة من النزعات الغريزية يحققها النص فى النفس تحقيقا مباشرا. وإنما نظروا إليها بوصفها غرضا من أغراضه السامية التى تهدف إلى رقى الإنسان وتهذيبه وتطويره نحو الأفضل. وهذا التصور شبيه بتصور أرسطو، الذى كان يرى فى النص الأدبى فى مستواه المطلق، مبعثا فى الإنسانية على عاطفة الرقة والشفقة والرحمة بغرض التطهير. فالمأساة، فى

---

(١) الفارابى : كتاب الشعر، تحقيق، محسن مهدى، مجلة شعر، بيروت،ع١٢، ١٩٥٩، ص٩١ .

(٢) جابر عصفور : مفهوم الشعر، دراسة فى التراث النقدى، ص٢١٧ .

نظر، "محاكاة فعل نبيل تام لها طول معلوم، بلغة مزودة بألوان من التزيين... وتثير الرحمة والخوف فتؤدى إلى التطهير من هذه الانفعالات. وأقصد ب "اللغة المزودة بألوان من التزيين " تلك التى فيها إيقاع ولحن ونشيد"(١).

وكما كان تصورهم للنص الأدبى قائما على أساس فنى، فإنه فى شقه الآخر قائم على أساس تربوى أخلاقى. فالقواعد الأخلاقية والمثل العليا والعادات الطيبة لم تكن غائبة تماما عن أذهانهم. فالنصوص الأدبية ينبغى أن تنطوى على مضامين ذات أرومة تربوية وإصلاحية، جمعها الفارابى فى ثلاثة أصناف محمودة "أحدها الذى يقصد به صلاح القوة الناطقة، وأن تسدد أفعالها وفكرها نحو السعادة، وتخييل الأمور الإلهية والخيرات وجودة تخييل الفضائل وتحسينها، وتقبيح الشرور والنقائص وتخسيسها. والثانى الذى يقصد إلى أن تصلح وتعتدل العوارض المنسوبة إلى القوة من عوارض النفس، ويكسر منها إلى أن تصير إلى الاعتدال، وتنحط عن الإفراط... مثل الغضب وعزة النفس... والثالث الذى يقصد به إلى أن يصلح وتعتدل العوارض المنسوبة إلى الضعف واللين من عوارض النفس وهو الشهوات واللذات الخسيسة...ويسدد نحو استعمالها فى الخيرات دون الشرور"(٢).

هذا النوع من النصوص من شأنه أن يعمل على إصلاح ما بالنفس من اعوجاج فى السيرة والسلوك، ومن ثم تعمل على إصلاح المجتمع وتقويمه. وهذه وظيفة نفعية أخلاقية واجتماعية، تتعلق بمضامين النصوص. فلا ينبغى أن يكون المضمون مما يساعد على إثارة الغرائز والشهوات، بل ينبغى أن يكون ذا طابع إصلاحى : نفسى واجتماعى.

---

(١) أرسطو : فن الشعر، ص ص١٨ ، ١٩ .

(٢) الفارابى : فصول المدنى، ص ص١٣٥ ، ١٣٦ .

ويرى أرسطو أن "المأساة لا تحاكى الناس، بل تحاكى الفعل والحياة، والسعادة ‹ والشقاوة، والسعادة › والشقاوة هما من نتائج الفعل... والناس هم ما هم بسبب أخلاقهم، ولكنهم يكونون سعداء أو غير سعداء بسبب أفعالهم"[1].

هذه النظرة الأخلاقية والإصلاحية للنص الأدبى، المتاخمة للنظرة الفنية، هى التى توكَّأ عليها ابن سينا فى تفريقه بين الأدبين : العربى واليونانى. إذ يرى أن الشعر العربى ذاتى انفعالى. لأن الشعراء كانوا يركزون على الناحية المادية. أما شعراء اليونان وخطباؤه فكانوا يهدفون بنصوصهم الأدبية إلى حث المتلقى على الفعل. وكانت المحاكاة عندهم مقصورة على الأفعال والأحوال. وكانوا يركزون على الذوات والأفعال التى يقومون بها، كون الإنسان هو موضع الأقوال الشعرية[2].

ويذهب شوقى ضيف مذهبا يخالف فيه ابن سينا فى مقاربتة بين الأدب العربى فى الجاهلية والأدب اليونانى، فيرى أنه يوجد لدى اليونان أربعة أنواع من الشعر : قصصى وتعليمى وغنائى وتمثيلى. وأن الجاهليين لم يعرفوا إلا نوعا واحدا، وهو الشعر الغنائى. وأن شعرهم عبارة عن منظومات قصيرة قلما تجاوزت مائة بيت، وهو شعر ذاتى يُمثل صاحبه وأهواءه، على حين أن الأنواع الثلاثة الأخرى جميعا موضوعية، ولم يعرفها الجاهليون[3].

إن غنائية الشعر، تعنى ذاتية صاحبه، كما تعنى أيضا ارتباطه بالغناء. من حيث إنه يتحدث فيه الشاعر عما يختلج فى نفسه من

---

(١) أرسطو : فن الشعر، ص٢٠ .

(٢) انظر، ابن سينا : فن الشعر، ص١٦٢ وما بعدها.

(٣) انظر، شوقى ضيف : تاريخ الأدب العربى، العصر الجاهلى، دار المعارف، مصر، ط١، ص ص١٨٩ ، ١٩٠ .

عواطف وأحاسيس. إلا أن هذه الغنائية لم ينفرد بها الجاهليون، بل كانت موجودة أيضا لدى المجتمعات الغربية اليونانية. وآية ذلك، أنه "إذا كان الشعر الجاهلى يختلف عن ضروب الشعر الغربية القصصية والتعليمية والتمثيلية، فإنه يقترب من الضرب الرابع الغنائى، لأنه يجول مثله فى مشاعر الشاعر وعواطفه، ويصوره فرحا أو حزينا، وقد وُجد من قديم عند اليونان، إذ عرفوا المدح والهجاء والغزل ووصف الطبيعة والرثاء، وكان يُصحب عندهم بآلة موسيقية يُعزف عليها تسمى (لير Lyre) ومن ثم سموه (Lyric). أى غنائى"(١). ثم يستطرد فى تحليله لمعنى غنائية الشعر فيذهب إلى أن الشعر الجاهلى لا يُماثل الشعر الغنائى اليونانى فى التعبير عن الذات فقط، بل يماثله فى الأصول أيضا، من حيث أن كلا من الشعبين كان يتغنى به. ثم يتوصل إلى نتيجة مُفادها "أن الشعر الجاهلى ارتبط بالغناء عند أقدم شعرائه... ويقترن هذا الغناء عندهم بذكر أدوات موسيقية مختلفة كالمزهر والدفّ وكانا من جلد، وكالصَّنْج ولعله هو نفسه الآلة الفارسية المعروفة باسم الجنك. وكالبَرْ بط وهو آلة موسيقية وترية شاعت فى بلاد الإغريق"(٢).

يتضح من كل ما سبق أن هناك تشابها بين النص الشعرى الجاهلى والنص الشعرى الغنائى اليونانى، من حيث أن كلا منهما ارتبط بالغناء، وبالتعبير عن الذات. وفى هذا إضافة إلى نظرة الفلاسفة المسلمين التى كانت نظرتهم إلى هذه المقاربة نظرة عامة.

والذى يهمنا من هذا كله، هو أن نظرة الفلاسفة لتشكل النص الأدبى تتسم بالشمولية، لأنهم حاولوا الإلمام بجل تفصيلاته والإحاطة

---

(١) شوقى ضيف : تاريخ الأدب العربى ، العصر الجاهلى ، ص١٩٠ .

(٢) شوقى ضيف : تاريخ الأدب العربى، العصر الجاهلى، ص ص١٩٠ ، ١٩١ .

به من أغلب جـوانبـه. مما يدل على أنهم لم يكونوا يتـعـاملون مع النصوص ببصرهم فقط، بل وببصيرتهم أيضا وخبرتهم وتمرسهم.

إن النص الأدبى عندهم عمل فنى معقد يتكون من عناصر مختلفة، وجزئيات عديدة ذات نظام خاص تُكوّن فى مجموعها عالما مركبا من ألفاظ فنية موحية، وموسيقى ترتبط ارتباطا وثيقا بالمشاعر والأحاسيس النفسية.

وذلك أنه إذا كان الأديب يجعل من خياله وسيلة للاندماج مع الموضوع الذى يؤثره على بقية الموضوعات الأخرى ليجعل منه نصا فنيا، فإن المتلقى يجعل من " التخييل " وسيلة للاندماج مع النص الأدبى. وفرقوا بين النص الشعرى والنص النثرى بناء على طبيعة الوسيلة المُستخدمة وطبيعة تشكُّلها.

إن النص الأدبى عند الفلاسفة قائم على " المحاكاة ". التى ترتكز أساسا على تقليد الانفعالات والأحاسيس والعواطف المستوحاة من الحياة. وتختلف نظرتهم إليها عن نظرة أفلاطون الذى يوحى لنا معناها النقل الحرفى أو النسخ الفعلى للأشياء. كون المحاكاة عنده، إما حسنة وإما سيئة. "فحين تحاكى طبيعة الأشياء بالحروف والمقاطع والكلمات والجمل، تكون المحاكاة حسنة إذا دلت على خصائص الموجود، وسيئة إذا تجاوزت هذه الخصائص"(١).

أما أرسطو فتختلف نظرته عن نظرة أفلاطون للمحاكاة. لأن المهم عنده هو قدرة صانع النص على إقناع متلقيه بأن الحوادث التى يتضمنها نصه ممكنة الوقوع، دون أن يتوفر شروط الوقوع. لأن هذا الشرط يخرج من نطاق الفن ليوضع فى مجال التاريخ، وشتان بين

---

(١) محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث، ص٣٣ .

النوعين. وآية ذلك "أن مهمة الشاعر الحقيقية ليست فى رواية الأمور كما وقعت فعلا، بل رواية ما يمكن أن يقع. والأشياء ممكنة : إما بحسب الاحتمال، أو بحسب الضرورة. ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروى الأحداث شعرا، والآخر يرويها نثرا... وإنما يتمايزان من حيث كون أحدهما يروى الأحداث التى وقعت فعلا، بينما الآخر يروى الأحداث التى يمكن أن تقع"(١).

لقد ربط الفلاسفة المسلمون النص بصانعه، كما ربطوه أيضا بالمتلقى. بوصفه عاملا فى توجيه الأديب، ولأنه يقوم باكتشاف مكوناته الفنية والموضوعية التى تثير فى نفسه تخييلا معينا، وفرقوا بين الخطاب المباشر والنص الفنى المؤثر، وذلك عن طريق البُنى التركيبية لكل واحد منهما.

بالإضافة إلى ذلك، فقد ربطوا مضامين النص بالوظيفة التربوية والاجتماعية التى ينبغى أن ينهض بها النص تجاه متلقيه. أما الوزن الشعرى عندهم فإنه قائم على تعاقب الحركات والسكنات وفق نظام معين يجعل أزمنة النطق بها منتظمة ومتساوية.

خامسا : تشكل النص لدى عبد القاهر الجرجانى.

١- مفهوم النظم عنده.

يتمحور تراث عبد القاهر الجرجانى حول فكرة النظم التى استنبطها من خلال نظرته العميقة للغة والشعر، والنحو والبلاغة، ومن اطلاعه على تراث الذين سبقوه فى العلم والمعرفة. وقد استطاع أن يبلور كل ذلك فى منهج لغوى شامل يعتز به كل باحث فى تراثنا العربى الأصيل. لأنه استطاع أن يوحد بين وحدات النص، وخاصة بين اللفظ

---

(١) أرسطو : فن الشعر، ص٢٦ .

والمعنى وأن يربط بينهما ربطا متينا. وأصبحت اللغة عنده تعنى مجموعة من العلاقات تتفاعل فيما بينها لتشكل نسيجا لغويا هائلاً تذعن إليه النفس وتهواه الأفئدة وتسر به العيون.

هذا النسيج اللغوى الذى تعلق بعضه ببعض هو الذى يُسمى "بالنظم"، الذى يُعرفه عبد القاهر الجرجانى بقوله :"وليس النظم سوى تعليق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب من بعض. والكلم ثلاث : اسم وفعل وحرف. وللتعليق فيما بينها طرق معلومة. وهو لا يعدو ثلاثة أقسام : تعلق اسم باسم، وتعلق اسم بفعل، وتعلق حرف بهما"(١).

ثم يشرح أحوال التعليق مبينا نوعها، محصيا أقسامها. داعما شرحه بأمثلة من القرآن الكريم ومن كلام العرب، حتى يوضح الصورة أكثر لدى القارئ ويقربها من ذهنه. فهو عندما يذكر أحوال تعلق اسم باسم، كأن يكون خبرا عنه أو حالا، أو صفة... يمثل بقوله تعالى: ﴿وَهُمْ يَلْعَبُونَ لاَهِيَةً قُلُوبُهُم﴾(٢). « ليبين كيف يكون الاسم الثانى ﴿قُلُوبُهُمْ﴾ فى حكم الفاعل. وكيف يتعلق بالأول "لاَهِيَةً" الذى عمِل عمَلَ الفعل. ومن هنا كان تعلق الثانى بالأول. وأما تعلق الاسم بالفعل فيكون فى مثل الفاعل والمفعول. وأما تعلق الحرف بهما، فيكون على ثلاثة أوجه : كحروف العطف، والجر، والنفى. ويرى أنه لا يمكن أبدا أن يكون الكلام مكونا من جزء واحد فقط ؛ بل لابد من مسند ومسند إليه، كما أنه لا يمكن أن يكون مكونا من حرف وفعل أو حرف واسم إلا فى النداء(٣).

---

(١) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز، ص٤٨ .
(٢) سورة الأنبياء / ٣ .
(٣) بد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز، ص ص٤٨ ، ٥١ .

هذه هى الأسس العامة التى جعلها عبد القاهر دعائم ترتكز عليها نظريته فى النظم. وكتابه دلائل الإعجاز مؤسس على هذه الدعائم.

والنظم عنده، بعنى معانى النحو بكل أحكامه ومعانيه. لأن النحو لا يعنى صحة الكلمة أو فسادها فقط، بل يتجاوز ذلك إلى المزية والفضيلة "ليس النظم شيئا إلا توخى معانى النحو وأحكامه ووجوهه وفروقه فيما بين معانى الكلم، وأنك قد تبينت أنه إذا رفع معانى النحو وأحكامه مما بين الكلم حتى لا تراد فيها فى جملة ولا تفصيل خرجت الكلم المنطوق ببعضها فى إثر بعض فى البيت من الشعر والفصل من النثر عن أن يكون لكونها فى مواضعها التى وضعت فيها موجبٌ ومُقْتَضٍ"(١).

عندما توضع الكلمة فى مكانها بين أخواتها، إنما كان ذلك من الوجوب والمقتضى. وإذا تغير مكانها فسد المعنى. والنظم فى الصحة والفساد مرجعه النحو وأحكامه"فلا ترى كلاما قد وصف بصحة نظم أو فساده، أو وصف بمزية وفضل فيه، إلا وأنت تجد مرجع تلك الصحة، وذلك الفساد، وتلك المزية، وذلك الفضل إلى معانى النحو وأحكامه. ووجدته يدخل فى أصل من أصوله، ويتصل بباب من أبوابه"(٢).

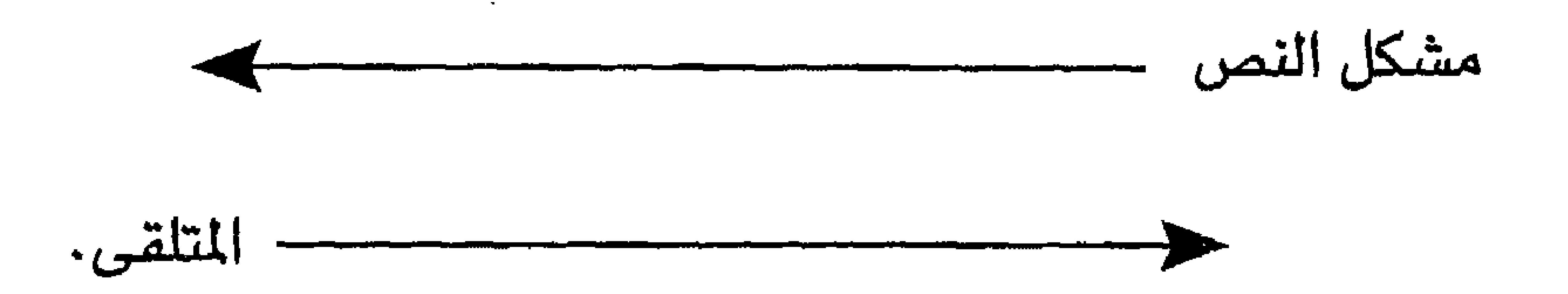
إن الغرض من معانى النحو، عنده، لم يكن غرضا شكليا إعرابيا. لأنه لا قيمة للحركات الإعرابية التى تطرأ على أواخر الكلمات، إذا لم تكن مصحوبة بمدلول معين. ولكن يمكن أن تكون لهذه الحركات مزية فى كلام، ثم لا تكون لها المزية نفسها فى كلام آخر. وأن العلم بما

(١) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز، ص٤٥٩ .
(٢) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز، ص ١١٨ .

يناسب الوظائف من حركات شىء مشترك بين جميع العارفين باللغة. وعلى هذا الأساس لم يكن للمظهر الإعرابى قيمة أسلوبية.

إن الأساس فى تَشكُّل النص الأدبى، هو الفكر. ثم يتحول هذا الفكر إلى مفردات تدخلُ فى معانى النحو، ثم المعانى البلاغية والأسلوبية التى هى من ضمن معانى النحو، عند عبد القاهر، ثم يستوى نصا أدبيا. لأن قوام البنية السطحية مستمدة أساسا من البنية العميقة، وأن القيم التعبيرية قائمة على القيم الشعورية، بحيث يأتى التعبير مرتبا وفق ترتيب الشعور الداخلى العميق لدى الأديب ؛ أى أن إدراك المعنى لدى منشئ النص يتم من داخل الذات. ثم يحول ذلك إلى ألفاظ، يدخلها فى علم النحو ليتأكد من سلامتها ثم تخرج منه لتدخل إلى علم البلاغة لتزيينها بالصور البلاغية، قبل أن تتحول إلى نص.

وأما المُفكّك والمُؤول، فيبدأ من حيث انتهى مشكل النص حتى الوصول إلى بدايته الأولى. فالنص الأدبى إذاً، هو الكلام الذى يتحول فيه الفكر من العمق إلى السطح. ثم يأتى المتلقى ليبدأ بداية عكسية. كما يوضحه السهمان.



ويشرح عبد المطلب هذا التحول تحول البنية العميقة إلى البنية السطحية، وهو يقارب بين عبد القاهر وتشومسكى قائلا:"إن البنية العميقة بوصفها إفرازا للمعنى تعكس أشكال الفكر الإنسانى، ومن ثم لابد من إدراك كيفية تحولها إلى السطح، وبعبارة أخرى نقول: إن

النحو التحويلى يتحرك داخليا من العمق إلى السطح من خلال رصد القوانين التى تحقق هذا التحول"[١].

ويركزعبد القاهر على العلاقات بين الوحدات الصغرى الدالة للنص، كونها المدار الذى تدور حوله الصياغة التى تتبنى بدورها على العلاقات بين البناء الباطنى والبناء اللفظى ؛ أى البناء المدلولى المجرد والبناء الدوالى المحسوس.

وقد أولى عبد القاهر أهمية كبيرة لتناسب دلالات الألفاظ وتلاقى معانيها. وذلك أن"الألفاظ إذا كانت أوعية للمعانى، فإنها لا محالة تتبع المعانى فى مواقعها. وإذا وجب لمعنى أن يكون أولا فى النفس وجب للفظ الدال عليه أن يكون مثله أولا فى النطق. فأما أن تتصور فى الألفاظ أن تكون المقصودة قبل المعانى بالنظم والترتيب، وأن يكون الفكر فى النظم الذى يتواضعه البلغاء فكرا فى نظم الألفاظ، أو أن تحتاج بعد ترتيب المعانى إلى فكر تستأنفه لأن تجىء بالألفاظ على نسقها، فباطل من الظن ووهم يتخيل إلى من لا يوفى النظر حقه"[٢]. معتمدا فى تصوره لتشكل النص والتحام بناه ، على دعامتين أساسيتين، هما : " جنس المزية " و" أمر المزية ". وهما أساس النظم عنده. ويُعرّف الدعامة الأولى بقوله: "إنها من حيز المعانى دون الألفاظ، وأنها ليست لك حيث تسمع بأذنك، بل حيث تنظر بقلبك وتستعين بفكرك وتُعمل رويتك وتراجع عقلَك وتستنجد فى الجملة فَهمَك"[٣].

---

(١) محمد عبد المطلب : النحو بين عبد القاهر واتشومسكى، مجلة فصول (الأسلوبية) مج٥، ١٩٨٤، ع١، ص٢٧ .

(٢) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز، ص ص٩٦ ، ٩٧ .

(٣) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز، ص١٠٤ .

وكـأنه، هنـا، يرد على الذين يقـولون بـأفـضليـة اللفـظ على المعنى. فيبين أن " جنس المزية "، يكمن فيمـا توحى إليه الألفاظ. لأن الإيحـاء لا يتم إدراكـه عن طريق البـصـر أو الـرؤية أو السـمـع، وإنما يضطلع به كل من القلب والفكر والعقل.

وأمـا مـصطلح " أمـر المزية "، فيقـصـد بهـا عـدم الوقـوف عند حـدود الانطباع والتـأثر أثنـاء التلقى. وإنما ينبـغى تعليل ذلك على أسس عـقلية نابعة من ألفـاظ النص وعباراته. لأن الألفـاظ تحـمل معانىَ وإحساسـات مُضمرةً، وعلى المتلقى أن يجلّيها ويبين جهـتهـا ومكانهـا فـى العبـارة. يقول:"وجملة ما أردت أن أبينه لك، أنه لابد لكل كلام تستحسنه ولفظ تستجيده، من أن يكون لاستحسـانك ذلك جهـة معلومة، وعلة مـعقـولة، وإن يكون لنـا إلى العبـارة عن ذلك سـبيل، وعلـى صـحـة مـا ادعـيناه من ذلك دليل، وهو باب من العلم إذا أنت فـتـحـتـه اطلعت منه على فـوائد جليلة ومعان شريفة"(١).

وقـد جـاء عبـد القـاهر بهـذه القـاعدة وهـذه الدعـوة، بعـد أن بين آراء السابقين وأحكامهم بأنها لم تكن معللة بالقدر الكافى. ولذلك يرى أنه لابد من تبيان مـصدر الاسـتحسـان والاستهجـان من النص. وأن الإقنـاع البـلاغى لا يكون إلا من الصـورة الأدبية أو المحسنة البـديعيـة ؛ أى من الأسلوب الجيد المستخدم. وعندما يضـع القارئ يده على هذه الجهات، إنما لكى يبين المكان الذى تكمن فيـه "المزية". لأنهـا سبب من أسـبـاب تأويل العبارة وتفسيرها.

ويشـرح حمادى صمود معنى المصطلحين بقوله :"إنه يطلق مصطلح " جنس المزية " على كل الأحكام التى وصفت بها بلاغـة النص من قـبيل

---

(١) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز، ص٨٩ .

قولهم " كلام جزل " و " لفظ رائق " و " معنى صحيح " و " نظم غريب " من دون محاولة شرحها والتجاوز بها مرحلة التأثر والانطباع. أما " أمر المزية " فهو عنده البحث عن الأسباب التى كان من أجلها الكلام على تلك الصفة ومحاولة تحليل الكلام بالبراهين المقنعة"(١).

وأما نظرته للنظم إجرائيا، بعد أن وضح ذلك نظريا، فقد وضحها فى دراسته لنصوص كثيرة، منها نص البحترى الذى يمدح فيه الفتح بن خاقان والذى يقول فيه :

بَلَوْنَا ضَرَائبَ منْ قَدْ نَرَى * فَمَا إنْ رَأَيْنَا لفَتْحٍ ضَرِيبَا.

هُوَ المَرْءُ أَبْدَتْ لَهُ الحَادِثَا * تُ عَزْما وَشِيكا وَرَأيا صَليبا.

تَنَقَّلَ فى خُلُقَىْ سؤْدُدٍ * سَمَاحا مُرَجى وَبَأسا مَهيبَا.

فَكَالسَّيْفِ إنْ جِئْتَهُ صَارِخًا * وَكَالْبَحْرِ إنْ جِئْتَهُ مُسْتَثِيبَا(٢).

يتحدث الشاعر فى هذا النص الشعرى عن الخصال الحميدة التى يتحلى بها الممدوح ابن خاقان. وقد جعله الشاعر إنسانا مجربا ذا عزيمة ورأيا سديدا. فقد علمته الحياة كل ذلك فخبرها وعلم أسرارها. فهو متسامح ولكنه قوى. ثم وصفه بالصفات التى كان الشاعر يصف بها ممدوحه، والتى كانت العرب تعظمها وتمدح بها، وهى الشجاعة فى الحروب والكرم. فهو كالسيف يدفع الظلم والأذى عن الضعفاء والمستجدين به، وكالبحر فى السعة والكرم والعطاء للسائلين والمحتاجين.

---

(١) حمادى صمود : التفكير البلاغى عند العرب، ص,٤٩٧ هامش رقم : ٢ .

(٢) البحترى : الديوان، ص, ١٥١ والأبيات من قصيدة يمدح بها الفتح بن خاقان ويعاتبه. وهو الفتح بن خاقان بن أحمد بن غرطوج، كان أبوه خاقان معظما عند المعصم وضم المعتصم الفتح إلى ابنه المتوكل فنشآ معا. فلما تخلف المتوكل استوزره. وفى سنة ٢٢٣هـ، ولاه ديوان الخراج بعد عزل الفضل بن مروان. وكان أديبا فاضلا. وكان أول اتصال البحترى به سنة ٢٣٣ هـ. وبلغت قصائده فيه ٢٩ قصيدة (الديوان، ص١٤٩).

وأما عبد القاهر فإنه، عندما تصدى لهذا النص بالدرس والتحليل، لم يتحدث عن مضمونه، وإنما راح يبين سر حسنه البلاغى ويرى أن هذا الحسن راجع إلى جودة النظم. طالبا من قارئه تأمل ذلك ومعرفته، قائلا:"فإذا رأيتها قد راقتك ﷺ يعنى معانى النص وألفاظه ﵁ وكثرت عندك ووجدت لها اهتزازا فى نفسك، فعد فانظر فى السبب، واستقص فى النظر، فإنك تعلم ضرورة أن ليس إلا أنه قدم وأخر، وعرَّف، ونكَّر، وحذف وأضمر، وأعاد وكرر وتوخى على الجملة وجها من الوجوه التى يقتضيها علم النحو. فأصاب فى ذلك كله، ثم لطف موضع صوابه، وأتى مأتى يوجب الفضيلة. أفلا ترى أن أول شىء يروقك منها قوله " هو المرء أبدت له الحادثات "، ثم قوله : " تنقل فى خلقىْ سُؤْدَد " بتذكير السؤدد وإضافة الخلقين إليه. ثم قوله " فكالسيف " وعطفه بالفاء مع حذفه المبتدأ لأن المعنى : لامحالة فهو كالسيف. ثم تكرير الكاف فى قوله " وكالبحر "... وكذلك قوله "صارخا " هناك و " مستثيبا " هاهنا. لا ترى حسنا تنسبه إلى النظم ليس سببه ما عددتُ أو ما هو فى حكم ما عددتُ، فاعرف ذلك"(١).

إن فنية النص كامنة فى النسبة التى تكون بين الدوال ومدلولاتها؛ لأن عبد القاهر ينظر إلى وحدات النص من خلال نظمها ؛ أى باعتبار الألفاظ أوصافا للمعانى. لأن هذه الأوصاف هى التى تحقق لها المزية، كونها تربط الكلم بعضها ببعض. أما قبل دخولها فى النظم والتأليف، وقبل أن تصير صورة شعرية : تخبر أو تأمر أو تنهى، فإن صفة المزية تكون بمنأى عنها.

---

(١) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز، ص١٢٠ .

وقد ألمع إلى هذا المعنى (كروتشيه)، عندما رأى أن كلا من "المضمون والصورة يجب أن يميزا فى الفن. ولكن لا يمكن أن يوصف كل منهما على انفراد بأنه فنى، لأن النسبة القائمة بينهما هى وحدها الفنية"(١). لأنه لا يمكن الفصل بين الشكل والمضمون عند الدراسة الأدبية. وهذه هى النتيجة التى انتهى إليها عبد القاهر، والمتمثلة فى عدم الفصل بين عنصرى الدال والمدلول، سواء عند عملية تشكيل النص أم عند تلقيه. لأنهما يحضران فى الذهن فى وقت واحد، وأن فضيلة النص ومزيته تعود إليهما معا.

٢- قضية الفصل والوصل وعلاقتها بتشكُّل النص عند عبد القاهر :

تعد قضية " الفصل والوصل " من القضايا التى يُعتمد عليها فى تَشكُّل النص الأدبى. لأنها تعمل على اتساق وحداته وانسجام أجزائه.

وقد بذل عبد القاهر كل ما فى وسعه من أجل توضيحها وتوضيح دورها فى ائتلاف عناصر النص، وبيَّن متى تكون الجمل والمتتاليات متصلا بعضها ببعض، ومتى يكون الكلام مُستأنفا. وقد اعتبر هذه القضية من أسرار بلاغة النص وبراعة مُشكله. يقول: "أعلم أن العلم بما ينبغى أن يصنع فى الجمل من عطف بعضها على بعض، أم ترك العطف فيها والمجىء بها منثورةً تُستأنف واحدةٌ منها بعد أخرى، من أسرار البلاغة(٢).

وقد كان النحاة قبل عبد القاهر، قد بلوروا القواعد النحوية وبينوا الأدوات التى تضبط العطف بنوعيه : عطف المفردات وعطف الجمل. وقد استثمر عبد القاهر هذه المعطيات وجعلها عملا مشتركا بين

---

(١) بنتدر كروتشيه : المجمل فى فلسفة الفن، تر، سامى الدروبى، القاهرة، ١٩٤٧، ص٩٦ .

(٢) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز، ص٢٢٣ .

البلاغة والنحو، وقد اختيرت الواو من بقية أدوات العطف، كونها لا تفيد إلا مجرد الاشتراك، دون أن تتعداه إلى الترتيب مع التعقيب(*) كالفاء، أو الترتيب مع التراخي في " ثُمَّ "...الخ.

وقد فرق البلاغيون بين الفصل والوصل، بوجود حرف الواو بين الجمل أو عدم وجودها. فوجودها دلالة على وصل الكلام واتصال جمله. أما عدم وجودها فدلالة على فصل الكلام بعضه عن بعض. فالواو تنقل الحكم الإعرابي من الجملة الأولى إلى الجملة الثانية. وقد وضعوا شروطا لهذا العطف ؛ أي للوصل. وشروطا أخرى للفصل. واتفقوا على أن ما ينطبق على المفرد ينطبق أيضا على الجمل. وفي هذا المعنى يرى عبد القاهر: "أن سبيلنا أن ننظر إلى فائدة العطف في المفرد ثم نعود إلى الجملة فننظر فيها ونتعرف حالها.." (١).

ثم يبين شروط الوصل وشروط الفصل، ومتى يجب الوصل ومتى يجب الفصل، والأسباب التي توجب وصل الجمل بعضها ببعض، والأسباب التي توجب فصلها. "فكلما اشتد دمج الجملة، وقوي شبهها بالمفرد، كان العطف أحكم وأوقع، وكانت معاطف الكلام أسلس، وألين، ومفاصله أشف وأخفى"(٢). أما إذا كان هناك انقطاع بين الجمل، دلَّ ذلك على أن "كل واحدة منها على حدة، وأنها تنهض بالغرض وحدها، من غير أن ينضم إليها غيرها"(٣).

(*) مثل " مررت بالبصرة والكوفة " فجائز أن الكوفة أولا، وجائز أن تكون البصرة أولا. وفي قوله تعالى : " اسْجُدِي وَارْكَعِي مَعَ الرَّاكِعِينَ " (آل عمران / ٤٣). ذكر السجود مع أنه بعد الركوع.)ر، ابن السراج : الأصول في النحو، ت، عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، ط٣، ١٩٩٦، ج٢، ص٥٥).

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، ص, ٢٢٣

(٢) محمد محمد أبو موسى : دلالات التراكيب، دراسة بلاغية، ص, ٢٨٦

(٣) محمد محمد أبو موسى : دلالات التراكيب، دراسة بلاغية، ص, ٢٨٧

فـلا يجـوز للمـتكلم أن يقـول مـثـلا :"زيد طويل القـامـة وعـمـرو شاعـر"(١). وإذا قـال مثل هذا الكلام عُـد منه "خُلْفـا لأنه لا مُشاكَلَةَ ولا تعلُّقَ بين طول القـامـة وبين الشـعـر" ولا يمكن أن تعطف جـملة على أخـرى "حـتى يكون المعنى فى هـذه الجـملة لَفْـقـا للمـعنى فى الأخـرى ومُضَامًّا له"(٢) .

وهـذا يعنى أن عـمليـة التناسب فى النص تشكل الدور الرئيسى فى بنائه وتشكُّله والتحـام أجـزائه. وبغيـر هذا التـلاحم بين المعـانى يفـقـد النص تماسكه وترابطه، ويكون خاليا من أى لحُمة تصل المعانى بعضها ببـعـض. وتتـمـثل هذه اللحـمـة فى حـرف " الواو " التى تصل الجـملة الثانية، والتى يكون معناها ذا وشائج بمعنى الجملة التى قبلها، وهكذا. "فـإذا قلت : هو يضـر وينفع. كنت قـد أفـدت بالـواو أنك أوجـبـت له الفعلين جميعا وجعلته يفعلهما معا. ولو قلت : يضر ينفع. من غير واو لم يجب ذلك"(٣).

فـالوصـل إذاً، أو العطف بالواو، لم يكـن عطفـا مـعـياريا فـقـط بل هو عطف معنوى أيضـا. فإذا كـانت الجـملتـان تنتـميـان إلى حـقلين دلاليين متبـاينين، فـلا يجـوز الوصل بينهـمـا، لأن ذهـن المتلقى لا يستـسـيغ ذلك الوصل.

وقد تستغنى بعض الجمل عن هـذا الوصل والربط. وفى هـذه الحالة يجـب الفـصـل بين الجـملتـين"كـالصـفـة التى لا تحـتـاج فى اتصـالهـا بالموصـوف إلـى شـىء يصلها به. وكـالتـأكـيد الـذى يفـتـقـر كـذلك إلى مـا يصله بالمؤكد.

---

(١) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز، ص٢٢٥ .

(٢) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز، ص٢٢٦ .

(٣) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز، ص٢٢٧.

كـذلك يكون فـى الجـمـل مـا تـتـصـل من ذات نفـسـهـا بـالتى قـبلهـا وتسـتـغنى بـربط مـعناهـا لهـا عن حـرف عطف يربطهـا، وهـى كل جـملة كانت مؤكدة للتى قبلها ومبينة لها"[1].

ثم يمثل لكل نوع بأمثلة. فعن وجـوب فصل الجمـلتـين عـنـدمـا تكون الثـانيـة بيانـا أو توكـيـدا لـلأولى، يمـثل لذلك بقـوله تعـالـى :﴿آلَمّ ذَلِكَ الْكِتَابُ لاَ رَيْبَ فِيهِ﴾ [2]. ثم يبين سبب الفصل فيقول:"قوله "﴿لاريب فيـه﴾ بيـان وتوكيـد وتحقـيق لقـولـه ﴿ذلك الكتـاب﴾ وزيـادة تثـبـيت له، وبمنزلة أن تقـول : هـو ذلك الكتـاب، هـو ذلك الكتاب، فتعيده مرة ثانيـة لتثبته".

فالفصل بين قوله تعـالى ﴿ذلك الكتاب﴾ و ﴿لاريب فيه﴾، راجع إلى أن قـوله ﴿ ريب فيـه﴾، جـاء توكيـدا وتوضيـحـا لـلآية الأولى. وقـد جـاء الكلام مرتبطا بعضه ببعض. فـالفصل إذاً يعمل على ربط أجزاء النص وتماسكها.

إن العلاقة بين الجمل التى يتكون منها النص قد تكون علاقة مادية؛ أى وجـود حـرف الواو. وقد تـكون علاقـة مـعنوية خفـيـة، لأنها لا تحـتـاج إلى رابط لفظى. فقـد تكون مظاهـر التماسك النصـى لفظيـا، وقـد تكون مـعـنويا. لأن أدوات الربط عبـارة عن خيـوط دقـيـقـة ومـتـينة تـربط بين الكلمـات والجـمل "وتجـعلهـا تتـشـابك مـعهـا فـى خيط واحـد، فـهـى وصـف لها، أو خبـر عنها، أو كـاشفـة لحـالهـا، أو مُزيلة لضـرب من الإبهـام غشـى نسـبتهـا، أو مفـردا من مفـرداتهـا... تطول وتتـرادف فـى بعض أطرافهـا، وتتعـرج وتتشـابك وتلتف حتـى كـأن الجملة شجـيرة صـغيرة، منتـظمة فـى سلك الكلام"[3].

---

(١) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز، ص٢٢٧ .

(٢) سورة البقرة / ١، ٢ .

(٣) محمد محمد أبو موسى : دلالات التراكيب، دراسة بلاغية، ص٢٩٣ .

ثم يستطرد عبد القاهر ويتوسع فى أمر الفصل والوصل مبينا كيف يكون الكلام مستأنفا، ومتى تكون الجملة أجنبية عن التى سبقتها، وكيف تكون الصيغ مختلفة بعضها عن بعض. ففى تحليله لقوله تعالى : ﴿وَإِذَا لَقُوا الَّذِينَ آمَنُوا قَالُوا آمَنَّا وَإِذَا خَلَوْا إِلَىٰ شَيَاطِينِهِمْ قَالُوا إِنَّا مَعَكُمْ إِنَّمَا نَحْنُ مُسْتَهْزِئُونَ (١٤) اللَّهُ يَسْتَهْزِئُ بِهِمْ وَيَمُدُّهُمْ فِي طُغْيَانِهِمْ يَعْمَهُونَ﴾ (١).

يرى أن متأمل هذه الآية يتساءل عن سبب حذف أداة الوصل " الواو" بين الآيتين " إنما نحن مستهزئون " و " الله يستهزئ بهم ". ثم لا يلبث أن يتفطن إلى أن معنى قوله تعالى " الله يستهزئ بهم " أجنبى عن معنى قوله " إنما نحن مستهزئون ". فهذا الأخير "حكاية عنهم أنهم قالوا، وليس بخبر من الله تعالى. وقوله تعالى " الله يستهزئ بهم " خبر من الله تعالى أنه يجازيهم على كفرهم واستهزائهم. وإذا كان كذلك، كان العطف ممتنعا لاستحالة أن يكون الذى هو خبر من الله تعالى معطوفا على ما هو حكاية عنهم"(٢).

فإذا كانت الصيغ التى يتكون منها النص متماثلة، من حيث كونها حكاية كلها، أو خبرا كله وجب الوصل بحرف " الواو ". أما إذا كانت مختلفة حكاية وخبرا، وجب الفصل بينها، ومن ثم فإن إلمام المتلقى بكل هذه العلامات الإعرابية أمر حتمى، حتى يتمكن من اكتشاف معانى أبنية النص. لأن "جوهر العمل البلاغى، هو تفقد الأبنية الشعرية، والدراسة التى تجعل أبنية الشعر أساسا لها ثم تهتدى بكلام العلماء فى تصنيفها، وتوصيفها، دراسة جليلة. لأنها تمد الدراسة البلاغية بصيغ جديدة فتعزز المادة البلاغية وتتنوع، وتكون أقدر على استيعاب ما فى النصوص من عناصر ذات تأثير"(٣).

---

(١) سورة البقرة / ١٤، ١٥ .

(٢) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز، ص٢٣١ .

(٣) محمد محمد أبو موسى : دراسة فى البلاغة والشعر، مكتبة وهبة، القاهرة ط١، ١٩٩١، ص١٨ .

ولذلك نجد عبد القاهر ينصح المبدع بضرورة معرفة هذه الأصول والقوانين ليدرك أن النص الأدبى، هو الكلام الذى تكون الجمل فيه"على ثلاثة أضرب : جملة حالها مع التى قبلها حال الصفة مع الموصوف والتأكيد مع المؤكد، فلا يكون فيه العطف البتة لشبه العطف فيها لو عطفت بعض الشىء على نفسه. وجملة حالها مع التى قبلها حال الاسم يكون غير الذى قبله إلا أنه يشاركه فى حكم ويدخل معه فى معنى... فيكون حقها العطف. وجملة ليست فى شىء من الحالين، بل سبيلها مع التى قبلها سبيل الاسم مع الاسم، لا يكون منه فى شىء، فلا يكون إياه ولا مشاركا له فى معنى... وحق هذا ترك العطف البتة"(١).

ويرى محمد خطابى أن عبد القاهر، وهو يصف الفصل والوصل ويبين مواقعه المختلفة، إنما كان يتصور الكيفية التى يتشكل بها النص "من زاوية التلقى، أى من خلال المتلقى بالخطاب، بحيث تعود مقبولية العطف لا إلى أسباب معنوية، وإنما إلى أسباب تداولية"(٢).

أما محمد عابد الجابرى فيربط تراث عبد القاهر بالمتلقى الذى يسهم فى إنتاج المعنى. لأن البيان لا يتكون بالفكر وحده أو باللفظ وحده، وإنما يتكون من نظام خاص يقوم به العقل. إذ يقول :"إن "أسرار البلاغة " و " دلائل الإعجاز " فى الكلام العربى المبين كامنة فى كون الأساليب البلاغية العربية تجعل المخاطب أو المتلقى، يسهم فى إنتاج المعنى المقصود بواسطة عملية استدلالية ينتقل فيها من خلال اللفظ ومعناه المتعارف عليه، إلى المعنى الذى يقصده المتكلم"(٣).

---

(١) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز، ص٢٤١ .

(٢) محمد خطابى : لسانيات النص، ص١٠٣ .

(٣) محمد عابد الجابرى : اللفظ والمعنى فى البيان العربى، مجلة فصول (تراثنا النقدى، ج١)، مج٦، ١٩٨٥،ع١، ص٤٤ .

هذا الإعجاب بتراث عبد القاهر، وبطريقة تحليله للنصوص وتصوره لتشكلها. يدعونا للتعرض إلى الحديث عن أثر نظريته فى الدراسات النقدية الحديثة.

٣- أثر نظرية عبد القاهر فى الدراسات الحديثة.

يعتمد عبد القاهر فى تحليله للنصوص ودراستها على الكيفية التى تمت بها تشكل النص لدى منتجه، والطريقة التى اتبعها فى توظيف وحداته، ومدى انسجام النص وتناسقه.

وقد نالت هذه الطريقة إعجاب كثير من النقاد المحدثين. ومن النصوص الشعرية التى أعجبت عبد القاهر ولفتت انتباهَهُ طرقُ تَشَكُّلِها وبنائها نص الشاعر إبراهيم بن العباس فى مدح محمد بن عبد الملك الزيات. والذى يقول فيه:

فَلَوْ إذْ نَبَا دَهْرٌ وَأُنْكِرَ صَاحِبٌ * * وَسُلطَ أَعْدَاءٌ وَغَابَ نصيرُ.

تَكُونُ عَلَى الأَهْوَاز دَارى بنَجْوَةَ * * وَلَكنْ مقَاديرٌ جَرَتْ وَأُمُورُ.

وَإنّى لأَرْجُو بَعْدَ هَذَا مُحَمَّدًا * * لأَ فْضَلُ ما يُرْجى أَخٌ وَوَزِيرُ.

يريد الشاعر، أنه إذا تنكر له من كان يعدهم إخوة وصحابا، وأظلمت الدنيا أمامه، وكثر أعداؤه، وغاب ناصروه. فإنه يلجأ إلى الممدوح، لأنه يجد فيه الصديق الوفى والمساعد على اجتياز مصائبه ومحنه.

أما عبد القاهر فقد بنى نظرته وتصوره لطريقة إخراج هذه الأفكار، على المعانى النحوية، وحسن تعامل الشاعر مع الدوال وجودة نظمها. يقول :"فإنك ترى ما ترى من الرونق والطلاوة، ومن الحسن والحلاوة، ثم تتفقد السبب فى ذلك فتجده إنما كان من أجل تقديمه

الظرف الذى هو " إذ نبا " على عامله الذى هو " تكون "، وأن لم يقل " كان "، ثم أن نكر " الدهر " ولم يقل " فلو إذ نبا الدهر "، ثم أن ساق هذا التنكير فى جميع ما أتى به من بعد... وهكذا السبيل أبدا فى كل حسن ومزية رأيتهما قد نسبا إلى النظم"(١).

يعمد عبد القاهر، هنا، إلى التفكيك ليوضح كيف يتعامل القارئ مع النص، وكيف تكون قراءته له. ونستشف من هذا التحليل أن القارئ ينبغى أن يندمج فى النص، وهو لا يستطيع ذلك إلا إذا عمد إلى تفكيك عناصره ليكشف عن الكيفية التى شكّله بها صانعُه، ومن ثم يكون القارئ مشاركا للمؤلف فى تشكيل المعنى. وهذا جانب من الجوانب التى تسعى إليها نظرية القراءة الحديثة. ف "الاتجاهات النصية تُعنى بالبحث عن منهج تلقى القارئ للنص wirkungstheorie، ولكنها تختلف فيما بينها فى كيفية التلقى وأدواته وأهدافه. وعلى النقيض منها نجد أن نظرية التأثير Rezeptionstheorie تعنى بعملية القراءة ذاتها استنادا إلى أن تحقيق النص لا يتم إلا من خلال عملية القراءة التى تتفاعل مع لغته تعاملا شاملا"(٢).

وقد نالت طريقة عبد القاهر فى تعامله مع النصوص إعجاب الكثير من النقاد المحدثين، من بينهم محمد مندور، الذى يعقب على تحليل عبد القاهر قائلا: "وبالإمعان فى ملاحظات ناقدنا، نجدها ترجع إلى مفارقات فى المعانى وألوان النفس، هى التى حددت اختيار الشاعر وضمنت له الجودة. جودة العبارة عما فى نفسه بدقة... فهو قد قدم الظرف على عامله... وفى هذا النبو ما يحز فى نفس الشاعر... ثم هو قد اختار المضارع تكون على الماضى كان، لأن

---

(١) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز، ص١٢١ .

(٢) سعيد حسن بحيرى : علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، ص١٧٧ .

المضارع هنا نحس فى دلالته معنى الحالة المستمرة... ثم إن شاعرنا قد نكر " دهر " وهو بهذا يفرد الدهر فيجعله خاصا به، دهرا غدارا لا الدهر دهر الناس كافة"[١].

نلاحظ أن محمد مندور، كاد يعيد تحليل عبد القاهر. ومحاولة الولوج إلى نفسية الشاعر الذى كان يفاضل بين حالاته النفسية وينتقى منها أحسنها، محاولا التأليف والانسجام بين الألفاظ والمعانى. وفى هذا المعنى يرى)كوليردج)، أن النص الأدبى الجيد هو الذى تكون فيه "أفضل الألفاظ فى أفضل المعانى"[٢].

أما حمادى صمود، فيرى أن الذى يتأمل نظرية عبد القاهر فى النظم، والأسس التى قامت عليها، المتمثلة فى التمييز بين اللغة والكلام، يرى أنها تضاهى علم اللسان الحديث، وما توصل إليه من آراء ونظريات فى دراسة النص الأدبى وطريقة نظمه وتفكيك تراكيبه[٢].

وهذا خليل عمايرة يقارب بين آراء نظرية عبد القاهر فى النظم، وآراء (تشومسكى) فى نظرته للغة، وكيف تنتظم وحدات النص. مقارنا بين قوليهما فى شأن القوانين التى تحكم اللغة. فيرى (تشومسكى) "أن الجملة وهى ميدان الدراسة اللغوية لاستنباط القواعد النحوية، هى أيضا مكونة وفقا لقواعد وقوانين لغوية نحوية، ترتضيها تلك اللغة. فتتدرج فى باب من نحوها لتفيد معنى قد تتحول عنه إلى معنى آخر وفقا لمجموعة من القواعد النحوية أيضا"[٤].

---

(١) محمد مندور : فى الميزان الجديد، ص ص١٥٣، ١٥٤ .

(٢) مصطفى بدوى : كوليردج، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٨، ص٩٦ .

(٣) انظر، حمادى صمود : التفكير البلاغى عند العرب، ص٥٠٠ .

(٤) خليل عمايرة : البنية التحتية بين عبد القاهر وتشومسكى، مجلة الأقلام دائرة الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، العراق، ع٩، ١٩٨٣، ص٩٠ .

فالجملة إذاً، حسب هذه النظرة، تتكون من القواعد النحوية وليست من ألفاظ. وأن تكوينها وفق قوانين نحوية معينة، هو الذى يجعلها تؤدى معنى معينا. وإذا تغير ترتيب هذه القوانين فى جملة أخرى وكلام آخر، فإنها تؤدى معنى آخر. وهكذا. فالمعانى النحوية إذًا هى عماد الكلام. وهذه هى نظرة عبد القاهر التى مؤداها أن معانى الجمل تتغير تبعا لتغير المعانى النحوية، مثل التقديم والتأخير والتعريف والتنكير..الخ.

ويرى خليل عمايرة "أن لكل جملة وجهين ماثلين بارزين فيها. وجه يبدو فى الشكل، والآخر يبدو فى المعنى. وأن الهدف الجوهرى للجملة يكمن فى المعنى الذى يتمثل فى بنيتها التحتية. أما الشكل فإنه يتحقق فى تركيبها السطحى. وأن معنى الجملة العميق يبدو فى تراكيب سطحية وفقا لقواعد النحو التحويلى"(١).

ووفقا لهذه القاعدة قاعدة النحو التحويلى يمكن تغيير رتبة الألفاظ من مكان لآخر، والتعبير بالجملة الواحدة بكيفيات مختلفة. فقولنا مثلا :" ١استقبل ٢ الرئيس ٣ الناجحين ٤ فى الأشهر الماضية ٥ فى مقرالرياسة ٦ تكريما لهم ". يمكن إعادة ترتيب هذه العبارات على النحو التالى :

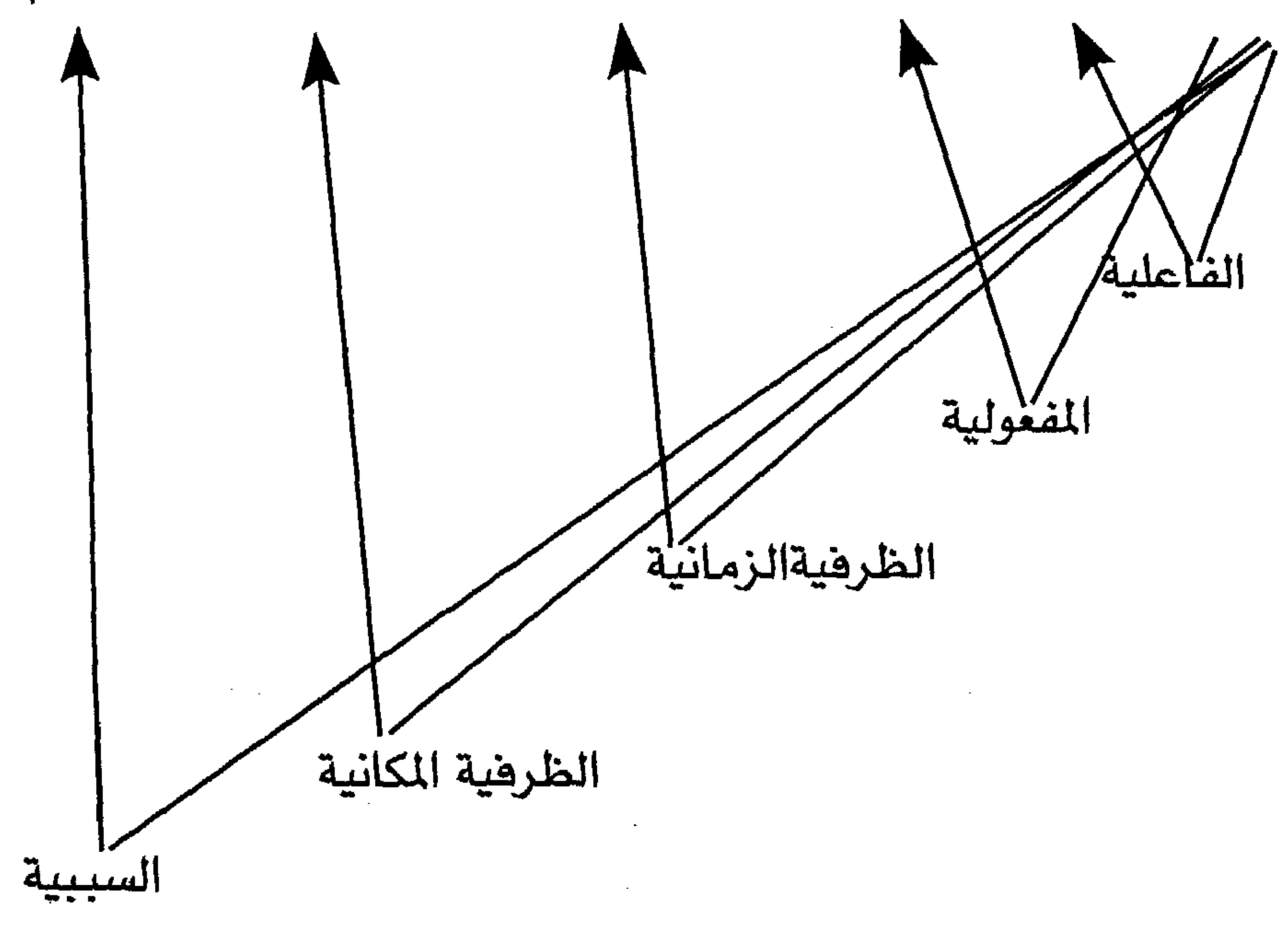
٢	١	٣	٤	٥	٦ .
٣	١	٢	٤	٥	٦ .
٤	١	٢	٣	٥	٦ .
٥	١	٢	٣	٤	٦ .
٦	١	٢	٣	٤	٥ .

(١) خليل عمايرة : البنية التحتية بين عبد القاهر وتشومسكى، ص٩١ .

إلى غير ذلك من الترتيب والتحويل والتحوير، وفى الحدود التى يسمح بها النحو. بحيث تكون الجملة فى كل مرة تؤدى معنى مغايرا للمرة الأخرى. ويكون ترتيب الألفاظ مناسبا لترتيب المعانى فى النفس. فإذا أراد التركيز على الاستقبال بدأ بالكلمة الأولى، وإذا أراد التركيز على التكريم بدأ بالكلمة الأخيرة وهكذا.

أما الترابط والتواشج بين ألفاظ الجملة، فيكون كالتالى :





فكما تتعلق الألفاظ بعضها برقاب بعض، تتعلق معانيها أيضا. وهذا هو معنى التعليق عند عبد القاهر. وهو فى الوقت نفسه النظم. فالنظم = أو ⟺

التعليق. والنظم = أو ⟺ قوانين النحو وأصوله ومناهجه. وبذلك تكون نظريته كما يلى :

النظم = ⟸⟹ التعليق ⟸⟹ علم النحو ⟩ قوانين النحو وأصوله ومناهجه ⟸ المعنى الدلالى بين السامع والمتكلم(١).

وهذا دليل على أن اللغة توفر لمشكل النص الأدبى إمكانات كثيرة ومجالات فسيحة للعبير عن نفس الوظيفة النحوية. ولكنها تختلف وتتباين من حيث المعانى البلاغية. فيكون كل تعبير وما يستخدم فيه من عبارات ذات أبعاد خصوصية موافقا مقاما خاصا يهدف إليه مشكل النص. ولهذا رفض عبد القاهر أن يكون هناك تفاضل بين كلمتين دون أن ينظر إلى السياق الذى وردتا فيه. وهى دعوة إلى ربط الصياغة بالسياق. لأن حسن الكلام يكمن فى مدى موافقته لمقتضى الحال. فالكلمة الواحدة يمكن أن تكون حسنة فى موضع وغير حسنة فى موضع آخر. مثل كلمة " الأخدع "(*) التى استعملها كل من البحترى وأبى تمام، والصمة بن عبد الله القشرى فى الحماسة. يقول البحترى:

وَإِنّى وَإِنْ بَلَّغْتَنِى شَرَفَ الْغِنى ** وَأَعْتَقْتَ منْ رقّ الْمَطْمَعِ أَخْدعى.

ويقول عبد الله القشرى :

تَلَفَّتُّ نَحْوَ الحَىِّ حتَّى وَجَدْتّنِى ** وَجِعْتُ منَ الإصْغَاء ليتا وَأَخدَعا.

يتحدث البحترى عن ممدوحه الفتح بن خاقان. وأنه أغناه بان أغدق عليه عطاياه، وأعتق أخدعيه من الطمع والنظر إلى مال الآخرين. وأما القشرى فيتحدث عن الإرهاق الذى أصاب عنقه وأخدعيه من كثرة انتظاره فى الحى عساه يجد ضالته فيه.

وقد ركز عبد القاهر فى نظرته إلى البيتين، على كلمة " الأخدع " ليبين سر حسنها هنا، فى هذين البيتين، وقبحها هناك فى بيت أبى

(١) انظر، خليل عمايرة : البنية التحتية بين عبد القاهر وتشومسكى، ص٩١ .

(*) لأخدع : عرق فى جانب العنق. الليت : صفحة العنق.

تمام، فيقول "فإن لها فى هذين المكانين مالا يخفى من الحسن. ثم إنك تتأملها فى بيت أبى تمام :

يَادَهْرُ قَوِّمْ منْ أَخْدَعيْكَ فَقَدْ * أَضْجَجْتَ هَذَا الأَنَامَ منْ خُرُقكْ(١)

فتجد لها من الثقل على النفس ومن التنغيص والتكدير أضعاف ما وجدت هناك من الروح والخفة والإيناس والبهجة"(٢).

وذلك لملاءمتها مع الألفاظ الأخرى هناك، وعدم ملاءمتها مع الألفاظ هنا. لأن الألفاظ "تثبت لها الفضيلة وخلافها فى ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التى تليها، أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ. ومما يشهد لذلك، أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك فى موضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك فى موضع آخر"(٣). ولا تحافظ على فصاحتها وقوتها إلا إذا كان معناها مناسبا لمعنى الألفاظ التى تجاورها. وهنا يكمن سر جمال النص الأدبى، إذ تأتى الألفاظ فيه أو على الأقل فى أغلب النصوص مناسبة لمقامها. وهذا المقام هو الذى يجعلها غير متنافرة.

وقد أعجب كبار النقاد وأساطين النقد الأدبى (*) الحديث بنظرية عبد القاهر، لأن أهميتها لم تقتصر على الجانب الإبداعى فقط؛ أى ما يجب أن يراعيه الأديب أثناء عملية الإبداع، بل تجاوزت ذلك إلى النقد والدراسة الأدبية، وما يجب أن يراعيه الناقد أثناء الدراسة لمعرفة مدى حسن النظم أو فساده. وقد كانت هذه النظرية ولا تزال مجالا خصبا للدراسات الأدبية والنقدية.

---

(١) أبو تمام : الديوان، ص٤٤٢ .

(٢) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز، ص ص٩٢، ٩٣ .

(٣) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز، ص٩٢ .

(*) يلحق محمد مندور عبد القاهر الجرجانى بمدرسة العالم السويسرى فيرديناند دى سوسير، فى تحليل اللغة. كما يلحقه أيضا باللغوى الفرنسى أنتوان ماييه. (انظر، فى الميزان الجديد، ص١٤٣). وقد تحدث عن نظريته فى نحو عشرين صفحة فى كتابه هذا.

خاتمــــة

لقد نظر النقاد والبلاغيون القدماء إلى النص الأدبى من جهة خصائصه الفنية والموضوعية، ووظيفته التى يقوم بها تجاه متلقيه، كما نظروا إليه على أنه صناعة. وهذه الصناعة لا بد أن تتوفر لها الشروط التى تكون عاملا فى إتقانها.

وبما أن النص الأدبى لا بد له من مستمع أو قارئ ينظر فيه ويحلل أبعاده، ويفك رموزه، فقد ربطوه به ووضعوا شروطا يكتسبها مع الوقت، وهى : "الثقافة" و "الذوق المهذب" وغيرهما.

هذه النظرات كانت تتفاعل مع بعضها، لتشكل قاعدة عامة للنص الأدبى، وتضع حدودا شبه علمية تفصل بين النص الأدبى والنص اللاأدبى من جهة. وبين النص الجيد والنص الردىء من جهة أخرى. وكانوا يركزون على الحذق والمهارة فى استخدام أداة التعبير استخداما فنيا. وفرقوا بين المستوى العادى والمستوى الفنى من خلال المراتب التى جعلوها للشعراء، وحديثهم عن "علم" اللغة، و "علم" الصرف، و"علم " النحو، و "علم " البلاغة. ومحاولة تفريقهم بين "الفصاحة " و"البلاغة "، مؤكدين على هذه الناحية لأنها هى التى تجعل صانع

النص قادرا على نظم الكلام بألفاظ جزلة تتجاوز التصريح إلى التلميح. ومن هنا كانت "البلاغة " عندهم خاصة بمراعاة الألفاظ فى النص الأدبى كونها هى التى تحقق له الحسن والجزالة وجودة النظم. وهذا ما جعلهم يتناولون البنية فى النص الأدبى على أساس مقارنتها بالأبنية اللغوية من أجل تحديد دوره المعرفى والجمالى. كما أكدوا أيضا على الوظيفة النصية التى هى أساس كل كلام أدبى، والتى تتمثل فى الاستجابة لدى المتلقى.

لقد استقر لدى النقاد والبلاغيين، أن بنية النص الأدبى تمتاز بخاصيتين : شكلية وموضوعية. وهذه البنية هى الأساس فى الفرق بين الكلام العادى والنص الأدبى. فالصوت شكل من أشكال النص الأدبى، سواء من حيث الكلمة ؛ أى الصوت الداخلى، أو من حيث الوزن والقافية ؛ أى الإيقاع أو الموسيقى الخارجية. باعتبار النص شكلا تعبيريا منطوقا بكيفية خاصة تجعل بنيته الصوتية تحمل دلالات متعددة.

وأما إدراك العلاقات المختلفة بين ألفاظ النص وائتلافها مع بعضها وتفاعلها فى تشكيل علامة خاصة فى موضع معين، فكانت هى المدار الذى بنوا عليه مفهومهم للنص. كونها العامل الرئيسى لإحداث الاستجابة لدى المتلقى وجعله يتفاعل مع النص. وهذا ما جعلهم يفرقون بين الأدوات التعبيرية، من خلال حديثهم عن الاستعارة الحسنة وغير الحسنة، والبعيدة والقريبة...الخ.

كما جعلوا من " الاعتدال " وموافقة النص أحوال المتلقى ديدنا لهم فى تحديد القيمة الجمالية للنص، والمبرر الفعلى لتقبل الفهم؛ إذ يتحدد الاعتدال بصورة واحدة عندما يكون النص منتظما فى نوع من

الوحدة والتناسب الجيد لكل وحداته. وبهذه الكيفية يؤدى وظيفته المعرفية والتأثيرية.

إن المهم لدى النقاد والبلاغيين القدماء، هو الطريقة التى يعبر بها صانع النص عن أفكاره وأحاسيسه. ولذلك لم يقابلوا المضمون بالتصديق أو عدمه، إلا نادرا. لأن الأساس الذى يكون عليه القول الشعرى هو الناحية الشكلية ؛ أى الصورة. لأنهم ارتأوا أن ربط المضمون بالواقع لا يؤدى وظيفته الفنية.

إن البلاغة عندهم نوعان : نوع يضع القوانين العامة للكلمة أو العبارة. والنوع الثانى هو الأدب ذاته، وهى الحد الفاصل بين الكلام العام والنص الأدبى.

كما فرقوا بين النص الشعرى والنص النثرى، بناء على الخصائص التى يتكون منها كل نص. وأدركوا أن الاختلاف فى المستويات اللغوية يؤدى إلى الاختلاف فى مستوى النص.

إن النص الأدبى يختلف عن النص اللاأدبى من حيث الخاصية المميزة لعملية تركيب القول فى تشكيل المعنى.

إن النص لا يتشكل من النظام اللغوى فقط، بل يتشكل أيضا من الاستخدام الفعلى لهذا النظام ؛ أى من الأسلوب. وقد ربط القدماء بينه وبين الاستجابات الجمالية التى يظفر بها المتلقى، أثناء قراءته له أو الاستماع إليه.

لم تنحصر مهمة التراث فى إبراز طبيعة النص وتحديد ملامحه على الألفاظ ومعانيها الحقيقية، بل تجاوزت ذلك إلى مناحيها، ارتباطا ببعضها، وتناسقا مع النظام الصوتى العام والإيقاع الموسيقى، لما لكل ذلك من أثر فى تشكيل المعنى الفعلى للنص. وقد عبروا عن هذا

بمصطلحات كثيرة مثل " النظم " و " السبك " و " القران " و " الربط " و " الاعتدال " و " التلاحم ". وكلها مصطلحات خاصة بالنص الأدبى وخصائصه الفنية.

لقد جعلوا من مصطلحى " الطبع " و " الصنعة " الأداة الأساسية فى خروج النص الأدبى إلى الوجود، واعتبروهما من مقومات الصناعة الأدبية. ونظروا إليهما على أنهما قدرة خاصة لدى مُشكل النص. كما ربطوا النص بالبيئة، وعن طريقها فرقوا بين النص المطبوع والنص المتكلَّف.

وإذا كان القدماء قد قصروا نظرتهم، أحيانا، على البيت الواحد أو البيتين من الشعر، وحكموا من خلالهما على جودة القصيدة وشاعريتها، ومن ثم تفوق صاحبها. فإنهم فى الوقت نفسه اعتنوا بالبناء الكامل للنص وبينوا أهمية " السبك " و " التلاحم " فيه، وحذروا من "الاستهجان " وعدم انتظام النص فى سبيكة واحدة.

كما أشاروا كذلك إلى معايب " اضطراب " التأليف و " فساد " المعنى و" النسج " غير السليم، ولقّبوا بعض الشعراء، تبعا للسمات الأسلوبية الغالبة على نصوصهم.فعدى بن ربيعة عُرف ب "المهلهل "، لعدم تحكمه فى نسج نصه وصياغته صياغة تجنبه " الاضطراب " و"الاختلاف ".

إن العملية الإبداعية، فى تصور قدامى النقاد والبلاغيين العرب، مردها إلى الوحدات اللغوية التى هى أس كل بناء لغوى فنى. وإذا تم اختيار الكلمة مفردة والمكان الذى يناسبها مع أخواتها، ضمن سياق معين، كان الكلام نصا أدبيا. لأن الكلمة هى الخاصية الأساسية فيه.

وقد اتضح لدينا هذا من خلال توسعهم فى قضية فصاحة الكلمة، وتشعب تصورهم لها. على أساس أن النص الأدبى ينبغى أن يكون ضمن نظام خاص يعصمه من أى انفصام بين أجزائه ووحداته المُشَكِّلة له. وأن أى خلل يحدث فى نظام الكلمات فى النص يؤدى إلى خلل فى النص بأكمله. ولذلك فرقوا بين جودة العبارة وجودة النص.

وبالجملة، فإن النظرة التقويمية من قبل أئمة النقد والبلاغة للنص الأدبى ودلالاته وهويته كانت تتسع عبر المدة الزمنية التى تناولها الكتاب بالدراسة والتمحيص. وسبب هذا الاتساع راجع إلى الاختلاف فى أفق القراءة لدى كل ناقد وبلاغى. ومن هنا كان تحديدهم له عبر هذه المستويات المختلفة.

ينبغى أن يكون التراث جزءا من ثقافتنا وتاريخنا وعلمنا وفكرنا وتفكيرنا. ولا يمكننا الاستغناء عنه. شريطة أن نلقى عليه أضواء جديدة، آخذين أنفسنا بأن

ندرسه دراسة أسلوبية قائمة على مقاييس نقدية عالية. وبذلك نكون على وعى تام بنقدنا المعاصر ونتجه به الوجهة السليمة التى تخدم أدبنا وثقافتنا العربية الأصيلة.

وقد حاولتُ فى هذه الدراسة أن أبحث عن المغزى الخفى وراء نظرة أسلافنا إلى النص ومفهومهم له. ولم أكتف بالبحث عن المعنى الظاهر على السطح. وإنما حاولتُ أن أتعمق ذلك الظاهر لأستخرج منه شيئا ذا بال. خاصة وأن بعض آرائهم النقدية رموز وإيحاءات مختلفة.

ولم يكن فى نيتى إلباس التراث بمفاهيم وتصورات مناقضة لطبيعته التى وصلنا بها، أو معارضة لثناياه الداخلية. وإنما ما قصدت

إليه هو محاولة تجلية ذلك التراث بناء على ما استجد من فكر وثقافة ونظريات نقدية ومفاهيم فى العصر الحاضر، ومدى ملاءمتها مع ذلك الفكر الذى كان سائدا فى البيئة العربية حتى القرن الخامس الهجرى.

هذا جهد المُقل، وأرجو أن يكون هذا البحث خطوة خيرة ومحاولة ميمونة لدراسات وأبحاث فى الموضوع تبلغ المدى الأكمل الأمثل فى العمق والرصانة، بغية اكتناه مميزات الحداثة والتطور.

والله نسأل أن يوفقنا جميعا لما فيه خير هذه الأمة وسلامتها، وأن يرشدنا ويسدد خطانا، ويأخذ بأيدينا حتى نتمكن من تقديم الخدمات لتراثنا الفكرى والحضارى، لكى يستعيد أصالته ونصاعته ويحقق له البقاء والخلود بقوله تبارك وتعالى: ﴿وَمَا ذَلِكَ عَلَى اللَّهِ بِعَزِيزٍ﴾.

أولا : المصــادر :

المُصحف الشريف، برواية ورش عن نافع.

١- الآمدى (أبوالقاسم الحسن بن بشر بن يحيى): الموازنة : تحقيق، محمد محى الدين عبد الحميد، دار البا للطباعة والنشر، بيروت، (د.ت)، (د. ط).

٢- إبراهيم بن المدبر : الرسالة العذراء، تحقيق، زكى مبارك مكتبة دار الكتب المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٣١ .

٣- ابن الأثير: المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر، تحقيق، أحمد الحوفى وبدوى طبانه، دار الفاعى، الرياض، ط٢، ١٩٨٣ .

٤- أرسطو: كتاب صنعة الشعر، ترجمة، شكرى محمد عياد دارالكتاب العربى، القاهرة، ١٩٦٧ .

٥- أرسطو: فن الشعر، تحقيق بدوى طبانة مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٧٣ .

٦- الأصمعى (عبد الملك بن قريب): فحولة الشعراء، تحقيق، محمد عبد المنعم خفاجى وطه محمد الزينى، المطبعة المنبرية، الأزهر، القاهرة، ط١، ١٩٥٣ .

٧- الباقلانى (أبو بكر محمد بن الطيب) : إعجاز القرآن ضمن كتاب الإتقان فى علوم القرآن للسيوطى المكتبة الثقافية، بيروت، (د. ط) (د. ت).

٨- بطرس البستانى: محيط المحيط،

٩- أبو تمام : الديوان، شرح الخطيب التبريزى، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، مصر، ط٤، (د. ت).

١٠- ثعلب (أبو العباس أحمد بن يحيى) : قواعد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجى، مطبعة مصطفى البابى وأولاده، بمصر، ط١، ١٩٤٨ .

١١- مجالس ثعلب، تحقيق، عبد السلام محمد هارون (النشرة الثانية)، دار المعارف، بمصر (د.ط)، (د.ت).

٢١- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) : البيان والتبيين تحقيق، عبد السلام محمد هارون، دارالجيل بيروت، ١٩٩٠

١٣- الحيوان، تحقيق، عبد السلام محمد هارون.

١٤- حسان بن ثابت : الديوان، شرح يوسف عيد، دارالجيل بيروت، ط١، ١٩٩٢ .

١٥- أبو حيان التوحيدى: الإمتاع والمؤانسة، تحقيق، أحمدأمين وأحمدالزين، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، (د. ط)، (د. ت).

١٦- بصائر والذخائر، تحقيق، وداد القاضى دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٨١ .

١٧- (ثالب الوزيرين) أخلاق الصاحب بن عباد وابن العميد)، تحقيق، إبراهيم الكيلانى، دار الفكر، دمشق، سورية، ط٢، ١٩٩٨ .

١٨-المقابسات، تحقيق، محمد توفيق حسين دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٨٩ .

١٩- الخطابى (أبو سليمان) : بيان إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن، تحقيق، محمد خلف الله و محمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر، ط٢، ١٩٦٨ .

٢٠- ابن خلدون (عبد الرحمان بن محمد) : المقدمة، دار الرائد العربى، بيروت، ط٥، ١٩٨٢ .

٢١- ابن رشيق القيروانى: العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده تحقيق، محمد محى الدين عبد الحميد دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٩٨١ .

٢٢- الرمانى (أبو الحسن على بن عيسى): النّكت فى إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن تحقيق، محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام دار المعارف، بمصر، ط٢، ١٩٦٨.

٢٣- الزمخشرى (جاد الله محمود بن عمر): تفسيرالكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الحقائق فى وجوه التأويل، دار الكتاب العربى، بيروت.

٢٤- ابن سلام الجمحى (أبو عبدالله) : طبقات فحول الشعراء،تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدنى، المؤسسة السعودية، بمصر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

٢٥- ابن السراج : الأصول فى النحو، تحقيق، عبد الحسين الفتلى، مؤسسة الرسالة، ط٣، ١٩٩٦ .

٢٦- ابن سنان الخفاجى:سر الفصاحة، دار الكتب العلمية بيروت، ط١، ١٩٨٢ .

٢٧- ابن سينا : الإشارات والتنبيهات، تحقيق، سليمان سليمان دنيا، دار المعارف، بمصر، ط٢ .

٢٨-ابن سنان الخفاجى : الخطابة، ضمن كتاب الشفاء، تحقيق محمد سليم سالم، الإدارة العمة للثقافة القاهرة، ١٩٥٤ .

٢٩- سالم، الإدارة "عيون الحكمة، تحقيق، عبد الرحمان بدوى، منشورات المعهد العلمى الفرنسى القاهرة، ١٩٥٤ .

٣٠- منشورات المعهد العلمى الشفاء، تحقيق، يانياكوش المجمع العلمى التشكوسلوفاكى، براغ، ١٩٦٩ .

٣١- التشكوسلوفاكى: كتاب المجموع أو الحكمة العروضية، تحقيق محمد سليم سالم، مركز تحقيق التراث، ونشر القاهرة، ١٩٦٩ .

٣٢- سالم، مركز نجاة فى الحكمة المنطقية والطبيعية والإلهية مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٣٨ .

٣٣- الشهرسانى : الملل والنحل، تحقيق محمد سيد كيلانى دار المعرفة، بيروت، ١٩٧٥ .

٣٤- ابن طباطبا (أبو الحسن) : عيار الشعر، تحقيق، عباس عبد الساتر، مراجعة، نعيم زرزور، دارالكتب العلمية بيروت، ط١، ١٩٨٢.

٣٥- عبد القاهر الجرجانى : أسرار البلاغة، تحقيق، ريتر مكتبة المتنبى، القاهرة، ط٢، ١٩٧٩ .

٣٦- القاهرة : دلائل الإعجاز : تحقيق، محمد رضوان الداية، وفايز الداية، مكتبة سعد الدين دمشق، ط٢، ١٩٨٧ .

٣٧- عبد الله بن المعتز: طبقات الشعراء، تحقيق،عبد الساترأحمد فراج، دار المعارف، بمصر، (د.ط)، (د.ت).

٣٨-كتاب البديع، نشر وتعليق، إغناطيوس كراتشقوفسكى، دارالمسيرة، بيروت،ط٣،١٩٨٢ .

٣٩- على بن أبى طالب : نهج البلاغة، بشرح محمد عبده، تحقيق، محمد محى الدين عبد الحميد، مطبعة الاستقامة.

٤٠- عمر بن أبى ربيعة : الديوان، تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ط٢، ١٩٦٠ .

٤١- الفارابى (أبو النصر محمد) : إحصاء العلوم، تحقيق على بوملحم، دار ومكتبة الهلال، بيروت ط١، ١٩٩٦ .

٤٢- مكتبة : جوامع الشعر، تحقيق محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة،١٩٧١ .

٤٣- للشؤوون : رسالة فى قوانين صناعة الشعراء، ضمن كتاب كتاب فن الشعر لأرسطو، تحقيق عبد الرحمان بدوى، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة،١٩٧٣ .

٤٤- القاهرة: صول المدنى، تحقيق، د. م. دنلوب، طبعة جامعة كمبردج، ١٩٦١.

٤٥- كتاب الحروف، تحقيق، محسن مهدى، دارالمشرق بيروت، ١٩٧٠.

٤٦- كتاب شرح أرسطو طاليس فى العبارة، نشره، ولهلم كوتش اليسوعى، وستانلى مارو اليسوعى، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٦٠ .

٤٧-كتاب الشعر، تحقيق محسن مهدى، مجلة شعر بيروت، المجلد الثالث، العدد : ١٢، ١٩٥٩ .

٤٨- كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق، غطاس عبد الملك حسن، دارالكتاب العربى، القاهرة (د.ط)، (د.ت).

٤٩- أبو الفرج الأصبهانى : كتاب الأغانى، تحقيق، لجنة من الأدباء دار الثقافة، بيروت، ط٦، ١٩٨٣ .

٥٠- الفيروز أبادى (مجد الدين محمد بن يعقوب) : القاموس المحيط دار الجيل بيروت.

٥١- القاضى الجرجانى (على بن عبد العزيز) : الوساطة بين المتنبى وخصومه، تحقيق، محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوى، منشورات المكتبة العصرية بيروت، (د. ط)، (د. ت).

٥٢- القاضى عبدالجبار(أبو الحسن الأسد آبادى) : المغنى فى أبواب التوحيد والعدل، ج١٦(إعجاز القرآن)، تحقيق، أمين الخولى، بإشراف طه حسين، مطبعة دار الكتب، مصر، ط١، ١٩٦٠ .

٥٣- ابن قتيبة (أبو محمد الدينورى) : أدب الكاتب، المكتبة التجارية بيروت، (د. ط)، (د. ت).

٥٤- تأويل مشكل القرآن، تحقيق، السيد أحمد صقر، دار التراث، القاهرة، ط٢، ١٩٧٣ .

٥٥- شعر والشعراء، تقديم ومراجعة،الشيخ حسن تميم، والشيخ محمد عبد المنعم العريان، دار حياء العلوم، بيروت، ط٣، ١٩٨٧ .

٥٦- قدامة بن جعفر : جواهرالألفاظ، تحقيق، محمد محى الدين عبد

٥٧- قدامة بن جعفر: نقد الشعر،، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجى، دار الكتب العلمية، بيروت.

٥٨- كارل بروكلمان: تاريخ الأدب العربى، تحقيق، عبد الحليم دار المعارف، بمصر، ط ٣، ١٩٥٩ .

٥٩- ابن كثير : تفسير ابن كثير، المجلد السادس، دارالأندلس بيروت، ط٤، ١٩٨٣ .

٦٠-لبيد : الديوان، دار صادر، بيروت، ١٩٦٦ .

٦١- مجمع اللغة العربية : المعجم الوسيط، مطابع دار المعارف بمصر، القاهرة، ط٢، ١٩٧٢ .

٦٢- امرؤ القيس : الديوان، تحقيق، محمد أبو الفضل، دارالمعارف مصر، ط٣، ١٩٦٤ .

٦٣- شرح ديوان امرئ القيس، دار صادر، بيروت.

٦٤- ابن منظور (المصرى) : أبو نواس فى تاريخه وشعره ومباذله وعبثه ومجونه، تحقيق، عمر أبو النصر، دارالجيل، بيروت، ١٩٩٠ .

٦٥- سان العرب، دار صادر، بيروت ١٩٩٢.

٦٦- ابن النديم : الفهرست، تحقيق وتقديم، مصطفى الشويمى الدار التونسية للنشر، والمؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، ١٩٨٥.

٦٧- أبو نواس : الديوان، طبعة بيروت، ١٩٨٦ .

٦٨- أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين، تحقيق، مفيد قميحة دار الكتب العلمية، بيروت، ط١،١٩٨١ .

٦٩- ياقوت الحموى : معجم البلدان، دار بيروت دار صادر، للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٤ .

ثانيا : المراجع :

٧٠- إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبى عند العرب، دارالثقافة بيروت، ط٤، ١٩٨٣ .

٧١- أحمد أمين : ضحى الإسلام، دار الكتاب العربى، بيروت ج٣، ط١٠ (د. ت).

٧٢- أحمد الحملاوى : زهر الربيع فى المعانى والبيان والبديع، مصطفى البابى الحلبى، مصر، ط١ (د. ت) أحمد على دهمان: الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجانى طلاس للنشر والترجمة والنشر، دمشق، ط١، ١٩٨٦ .

٧٤- أحمد فلاق عروات : النزعة المثالية فى نهج البلاغة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٨ .

٧٥- أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٨٩ .

٧٦- لام البدايات، دار الآداب بيروت، ط١، ١٩٨٩ .

٧٧- الأزهر الزناد : دروس فى البلاغة العربية، المركزالثقافى العربى للنشر والتوزيع، الدار البيضاء بيروت، ط١، ١٩٩٢ .

٧٨- أ. ف. تشيتشرين :الأفكار والأسلوب، ترجمة، حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة،العراق، (د. ط)، (د. ت).

٧٩- إلفت كمال الوبى: نظرية الشعرعند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط١،١٩٨٣ .

٨٠- بدوى طبانة : التيارات المعاصرة فى النقد الأدبى، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٥ .

٨١- نقد الأدبى عند اليونان، دار الثقافة بيروت، (د.ط)، ١٩٨٦ .

٨٣- برند شبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبية، دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصى، تر، محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة ط١، ١٩٨٧. بكرى شيخ أمين : البلاغة العربية فى ثوبها الجديد، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٩.

٨٤- بنتدر كروتشيه : المجمل فى فلسفة الفن، ترجمة، سامى الدروبى، طبعة القاهرة، ١٩٤٧ .

٨٥- توفيق الزيدى : مفهوم الأدبية فى التراث النقدى، سرا للنشر، تونس، ١٩٨٥ .

٨٦- تيزفيطان تودوروف: الشعرية، ترجمة، شكرى المبخوت ورجاء ابن سلامة، دار توبقال، للنشر، المغرب ط٢، ١٩٩٠ .

٨٧- جابر عصفو : الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى عند العرب، المركز الثقافى العربى بيروت، ط٣، ١٩٩٠ .

٨٨- فهوم الشعر، (دراسة فى التراث النقدى)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط٣، ١٩٨٣.

٨٩- جاك دريدا : الكتابة والاختلاف، ترجمة، كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، الدارالبيضاء،المغرب،ط١،١٩٨٨ .

٩٠- جورجى زيدان : تاريخ آداب اللغة العربية، منشورات مكتبة الحياة، بيروت.

٩١- جوليا كريسطيفا : علم النص، ترجمة، فريد الزاهى، مراجعة عبد الجليل كظم، دار توبقال للنشر، المغرب ط١، ١٩٩١ .

٩٢- جو ن كوهين : بناء لغة الشعر، ترجمة، أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة.

٩٣ حاتم الصكَر : ترويض النص، دراسة للتحليل النصى فى النقد المعاصر، إجراءات ومنهجيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٩٨ .

٩٤- حسين طبل : المعنى الشعرى فى التراث النقدى، دار الفكر العربى، القاهرة، ط٢، ١٩٩٨ .

٩٥- حمادى صمود : التفكير البلاغى عند العرب حتى القر السادس منشورات الجامعة التونسية، تونس، ١٩٨١ .

٩٦- رجاء عيد : التراث النقدى (نصوص ودراسة)، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ١٩٩٠ .

٩٧- رشيد يحياوى : شعرية النوع الأدبى فى قراءة النقد العربى القديم، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب، ط١، ١٩٩٤ .

٩٨- رولان بارت : درس السيميولوجيا : ترجمة، عبد السلام ابن عبدالعالى، دار توبقال للنشر، ط٢، ١٩٨٦ .

٩٩- لذة النص، ترجمة، منذر عياشى، مركز الإنماء الحضارى، حلب، سورية، ط١، ١٩٩٢ .

١٠٠- رينيه ويلك وأوستن وارين : نظرية الأدب، ترجمة، محى الدين صبحى، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧ .

١٠١- سعيد حسين بحيرى : علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان ط١، ١٩٩٧ .

١٠٢- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبنانى، بيروت، ط١، ١٩٨٥ .

١٠٣- سعيد الغانمى : اللغة والخطاب الأدبى المركز الثقافى العربى بيروت، ١٩٩٣ .

١٠٤-سهير القلماوى : فن الأدب، المحاكاة، دار الثقافة للطباعة والنشر، بيروت،١٩٧٣ .

١٠٥- شوقى ضيف: البلاغة تطور وتاريخ،دارالمعارف،بمصر،ط, ٥

١٠٦- تاريخ الأدب العربى، دارالمعارف، مصر، ط١ .

١٠٧- صلاح رزق : أدبية النص، دار الثقافة العربية، القاهرة ط١، ١٩٨٩ .

١٠٨- صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢ .

١٠٩- عبد السلام المسدى: فى آليات النقد الأدبى: دارالجنوب تونس.

١١٠- عبد العاطى غريب على علام: البلاغة العربية بين الناقدين الخالدين عبد القاهر وابن سنان، دار الجيل، بيروت ط١، ١٩٩٣.

١١١- عبد العزيز حموده : المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨ .

١١٢- عبد العزيز عتيق : علم المعانى، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٤ .

١١٣- عبد الفتاح لاشين: بلاغة القرآن فى آثار القاضى عبد الجبار وأثره فى الدراسات البلاغية، دار الفكر العربى، مطبعة، دار القرآن، مصر.

١١٤- عبد الفتاح لاشين الخصومات البلاغية والنقدية فى صنعة أبى تمام،دارالمعارف، مصر، (د، ط)، (د، ت).

١١٥- عبد القادر حسين : أثر النحاة فى البحث البلاغى، دار نهضة مصر، للطبع والنشر، القاهرة، (د. ط)، (د. ت).

١١٦- عبد القادر هنى : دراسات فى النقد الأدبى عند العرب من الجاهلية حتى نهاية العصرالأموى، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٥ .

١١٧- عبد الكريم الخطيب:الإعجاز فى الدراسات السابقين)الكتاب الأول) دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت ط٢، ١٩٧٥ .

١١٨- عبد الله محمد الغذّامى : تشريح النص، دارالظليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٧ .

١١٩- طيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، دارسعادة الصباح، الكويت.

١٢٠- القصيدة والنص المضاد، المركزالثقافى العربى، بيروت، ط١، ١٩٩٤ .

١٢١ عبد المالك مرتاض: النص الأدبى من أين؟ وإلى أين ؟. ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ١٩٨٣ .

١٢٢- عبده عبود : هجرة النصوص، دراسة فى الترجمة الأدبية والتبادل الثقافى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٩٥ .

١٢٣- على توفيق وآخر : المعجم الوافى فى النحو العربى، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٤ .

١٢٤- على سلطانى : البلاغة العربية فى فنونها)القسم الثانى) مطبعة زيد بن ثابت، دمشق، ١٩٨٠ .

١٢٥- على يونس : النقد الأدبى وقضايا الشكل الموسيقى فى الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٨٥ .

١٢٦- عمر أوكان : لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، إفريقيا الشرق، المغرب، ١٩٩٦ .

١٢٧- خل لدراسة النص والسلطة، إفريقيا الشرق، المغرب، ط٢، ١٩٩٤ .

١٢٨- فاضل ثامر : اللغة الثانية، المركز الثقافى العربى بيروت، ط١، ١٩٩٤ .

١٢٩- فاضل محمد عبد الله : الباقلانى ناقدا أدبيا، دار المأمون دار المأمون للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٨ .

١٣٠- فاطمة الطبال بركة : النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر بيروت، ط١، ١٩٩٣ .

١٣١- فـؤاد زكـريا : دراسـة لجـمـهـورية أفـلاطـون، دار الكاتب العـربى، القاهرة، ١٩٦٧ .

١٣٢- كـمـال يوسـف الحـاج : فلسـفـة اللغـة، دار النشـر للجـامـعـيـين بيروت، ١٩٥٩ .

١٣٣- محمد خطابى : لسانيات النص، المركز الثقافى العربى، بيروت، ط١، ١٩٩١ .

١٣٤- محمد زكى العشماوى: قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٩ .

١٣٥- محمد الصغير بنانى : النظريات الألسنية والبلاغية عند العرب دار الحداثة للطبع والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٦ .

١٣٦- محمد العبد: اللغة والإبداع الأدبى، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٨٩ .

١٣٧- مـحـمـد عبد الحـمـيد ناجى: الأسس النفسـيـة لأسـاليب البـلاغـة العربية المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٨٤ .

١٣٨- محمد عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية،الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٨٤ .

١٣٩- مـحـمـد عـثـمـان نجـاتى:الإدراك الحـسى عند ابن سـينا، دار المعارف، بمصر، القاهرة، ١٩٦١ .

١٤٠- محمد عزام : الأسلوبية، منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سورية، ١٩٨٩ .

١٤١- محمد عزام التحليل الألسنى للأدب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سورية، (د. ط)، (د. ت).

١٤٢- محمد عماره : الإسلام وفلسفة الحكم، الخلافة ونشأة الأحزاب السياسية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩ .

١٤٣- محمد الماكّرى : الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتى المركز الثقافى العربى، بيروت، ط١،١٩٩١ .

١٤٤- محمد محمد أبو موسى :الإعجاز البلاغى، دراسة تحليلية لتراث أهل العلم، مكتبة وهبة، القاهرة، ط١، ١٩٨٤ .

١٤٥- محمد محمد أبو موسى : التصوير البيانى، مكتبة وهبة، القاهرة، ط٢، ١٩٨٠ .

١٤٦- محمد محمد أبو موسى: خصائص التراكيب (دراسة تحليلية لمسائل علم المعانى)، مكتبة وهبه القاهرة، ط٢، ١٩٨٠ .

١٤٧-محمد محمد أبو موسى: دراسة فى البلاغة والشعر، مكتبة وهبه القاهرة، ط١، ١٩٩١ .

١٤٨- محمد محمد أبو موسى: دلالات التراكيب (دراسة بلاغية)، مكتبة وهبة، القاهرة، ط٢، ١٩٨٧ .

١٤٩- محمد غنيمى هلال : الرومانتيكية دار الثقافة، دار العودة بيروت، ١٩٧٣ .

١٥٠- محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣ .

١٥١- محمد مفتاح : تحليل الخطاب، استراتيجية التناص الدار البيضاء، المغرب، بيروت، ١٩٨٥ .

١٥٢- محمد مندور : فى الأدب والنقد، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

١٥٣- فى الميزان الجديد، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ط١، ١٩٤٤ .

١٥٤- مصطفى بدوى : كوليردج، دار المعارف،القاهرة،١٩٥٨ .

١٥٥- مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب، الجاهلية والعصور الإسلامية، دار الطبيعة، بيروتط١، ١٩٨١ .

١٥٦- مصطفى الصاوى الجوينى: المعانى، علم الأسلوب، دارالمعرفة الجامعية، إسكندرية، مصر، ١٩٩٣ .

١٥٧- مصطفى ناصف : قراءة ثانية لشعرنا القديم، مطبوعات الجامعة الليبية، ليبيا.

١٥٨- نظرية المعنى فى النقد العربى، دار الأندلس، بيروت، ط٢، ١٩٨١ .

١٥٩- منذر عياشى : الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافى العربى، بيروت، ط١، ١٩٩٨ .

١٦٠- ميشال عاصى : مفاهيم الجمالية والنقدية فى أدب الجاحظ مؤسسة نوفل، بيروت، ط٢، ١٩٨١ .

١٦١- ميكائيل ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب، ترجمة، حميد لحمدانى، دار النجاح الجديدة، البيضاء المغرب، ط١، ١٩٩٣ .

١٦٢- نبيل راغب : التفسير العلمى للأدب، المركز الجامعى، مصر، (د. ط)، (د. ت).

١٦٣- نور الدين السد : الشعرية العربية، دراسة فى التطور الفنى للقصيدة العربية حتى العصرالعباسى ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٥ .

١٦٤- الهادى الجطلاوى : مدخل إلى الأسلوبية، تنظيرا وتطبيقا الناشر، عيون الدار البيضاء، المغرب ط١، ١٩٩٢ .

١٦٥- الولى محمد : الصورة الشعرية فى الخطاب البلاغى والنقدى، المركز الثقافى العربى بيروت، ط١، ١٩٩٠ .

١٦٦- يوسف حسين بكار: بناء القصيدة فى النقد العربى القديم فى ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس .

١٦٧- يوسف ميخائيل أسعد: سيكولوجية الإبداع فى الفن والأدب الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٨٦ .

ثالثا : الدوريات :

١٦٨- مجلة الآداب : معهد الآداب واللغة العربية، جامعة قسنطينة، الجزائر، ع١، ١٩٩٤ .

١٦٩- مجلة آفاق المغربية، اتحادالكتاب،المغرب،العدد السادس، ١٩٨٧ ,

١٧٠- مجلة الأقلام : دائرة الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، العراق العدد التاسع، ١٩٨٣ .

١٧١- مجلةالأقلام : العدد الثالث، ١٩٩٠ .

١٧٢- مجلة ألف : القاهرة، العدد الثامن، ١٩٨٨ .

١٧٣- مجلة السيميائية والنص الأدبى، منشورات جامعة عنابة باجى مختار، ماى، ١٩٩٥ .

١٧٤- مجلة الشعر: وزارة الشؤون الثقافية، تونس، العددالرابع، ١٩٨٧ .

١٧٥- مجلة عالم الفكر: المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب الكويت، المجلد الثانى والعشرون، العددان:الثالث والرابع، ١٩٩٤ .

١٧٦- مجلة علامات فى النقد : دارالبلاد للطباعة والنشر، جدة السعودية المجلد السادس، العدد الواحد والعشرون، ١٩٩٦ .

١٧٧- مجلة فصول (مناهج النقد الأدبى المعاصر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر، القاهرة، المجلد الأول، العدد الثالث، ١٩٨١ .

١٧٨- مجلة فصول (الأسلوبية)، المجلد الخامس،العدد الأول، ١٩٨٤ .

١٧٩- مجلة فصول (تراثنا الشعرى)، المجلد الرابع،العدد الثانى، ١٩٨٤.

١٨٠- مجلة فصول (تراثنا النقدى،ج١)، المجلد السادس،العددالأول، ١٩٨٥ .

١٨١- مجلة فصول (تراثنا النقدى،ج٢)، المجلد السادس، العدد الثانى، ١٩٨٦ .

١٨٢- مجلة فصول(دراسات فى النقد التطبيقى)، المجلد الثامن، العددان : الثالث والرابع، ١٩٨٩

١٨٣- مجلة فصول (قضايا الإبداع، ج١)، المجلد العاشر، العددان الأول والثانى، ١٩٩١ .

١٨٤- مجلة فصول (قضايا المصطلح الأدبى) المجلد السابع العددان: الثالث والرابع، ١٩٨٧ .

١٨٥- مجلة كتابات معاصرة، الشركة العربية للتوزيع، بيروت، لبنان، العدد الرابع والعشرون، ١٩٩٥ .

١٨٦- مجلة كتابات معاصرة، الشركة العربية للتوزيع، بيروت، لبنان، المجلد السابع، العدد السابع والعشرون، ١٩٩٦ .

رابعا : الرسائل الجامعية :

١٨٧- أحمد فلاق عروات : الحياة والموت فى الشعر العربى، رسالة دكتوراه، إشراف، صلاح يوسف عبد القادر، جامعة الجزائر، ١٩٩٩.

١٨٨- الأخضر جمعى : ائتلاف اللفظ والمعنى فى النقد العربى القديم رسالة دكتوراه، إشراف، محمد حسين الأعرجى، جامعة الجزائر، ١٩٨٨ .

١٨٩- عبد القادر هنى : نظرية الإبداع فى النقد العربى حتى نهايةالقرن السابع الهجرى، رسالة دكتوراه، إشراف، محمد رضوان الداية، جامعة دمشق، سورية، ١٩٨٩ .

خامسا : المراجع باللغة الأجنبية :

190- La production du texte : Michal Riffaterre , paris , ed du seul , 1979 .

191- Pour Un Estitique de La Reception : Robert Jauss , Paris,ed Gallimar,1977

192- Structur de Langage poetique : Jean cohen , Fammarion , paris , 1966

فهرست الموضوعات

الباب الثانى

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

ص. ب : ٢٣٥ الرقم البريدى : ١١٧٩٤ رمسيس

WWW. egyptianbook. org. eg

E - mail : info @egyptianbook.org. eg

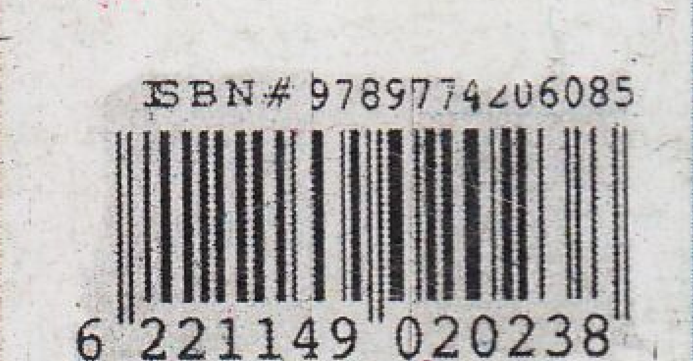
هذا الكتاب يعالج إشكالية « النص الأدبى » و ذلك من خلال التراث النقدى و البلاغى فى فترة زمنية تمتد حتى القرن الخامس الهجرى لمعرفة نظرة النقّاد و البلاغيين إلى النص الادبى و مفهومهم له و تحديد الزاوية التى كانوا ينظرون منها إليه .

وهدفنا هو إماطة اللثام عن الكيفية التى حدد القدماء بها النص الأدبى و ذلك بالإجابة عن ما حدوده و خصائصه و ميزاته و ما شروط مبدعه و متلقيه. و ما وظائفه و السمات اللغوية التى يتكون منها هيكله العام ؟

بالإضافة إلى ذلك فإن الكتاب قائم على وصل التراث بالمعاصرة مؤسس على ان يساير الدراسات الحديثة كل ذلك رغبة ملحة فى فتح سبل جديدة تيسر للدارس تدبُّر النص و قضاياه و الكيفية التى يتم بها ترابط مقاطعه ووحداته .

تصميم الغلاف

٢٠ جنيها


ISBN# 9789774206085
6 221149 020238

الهيئة المصرية العامة للكتاب